أيها السادة المذنبون

محمد إبراهيم أبو سنة

أيها السادة المذنبون . . الذين
استساغوا سخافة هذي الروايه -
- منذ البداية فوق مسارحنا
- لم يعترض واحدٌ. صفّقوا . .
- للأكاذيب وهي تحاول أن تحتذي
نبرة الصدقِ . . حتى . . .
يطاوعها الغافلون
أيها السادة المذنبون .
ما الذي تنتوون.
هذه جثّة المهزله .
تتراءى لكم مثل هذي المدينةِ . .
- نائمةً في الفراش الثقيل،
لكي تتّقي مطر الأسئله
والمسوخ التي حاولت أن تقوم
بلعبتها المخجله .
أسقطتنا هنا كلنا . في شِراك الفجيعة
والبلبله
إن هذي الحكاية بائسةٌ.
منذ كان المؤلف يزعمُ . .
- أن المسافة ضيّقةٌ بين . .
ما نبتغيه وما نستطيع
منذ كان البطل
يصادر رأي الجميع
ليعلن أن المدى صوته .
. . والقدر
رفيق خطاه الوديع
كل شيءٍ هنا لفّقته . .
. . قريحة هذا المؤلِّف . .
حتى يظل البطل
وحده فوق عرش المشيئه
يمرح وسط الدموع
كي يظل الأميرَ الجميل
الشجاع الأشمّ العطوف الحكيمْ
ولتناموا هنا في فراش الخرافةِ
حتى يحين ببطء أليمْ
موتكم . ويروح المسوخ
واحداً واحداً للظلام البهيم
ما الذي تنتوون
وحدكم دون عون هنا
لم يعد من مؤلّف غير قرائحكم
لم يعد من بطلْ
غير صوت الضمير
ليشتعل العقل بالمعجزه
لم تعد ملغزه
قصة هذا الخداع الطويل القديم
صمتكم سجنكم
ما الذي تنتوون
أيها السادة المذنبون
فالظلام الكثيف الظلام المخيف
. . . يحاصرنا والجنون
يطلّ علينا هنا . .
من جميع العيون
هل ستبقى هنا جثةُ المهزله .
أم سيبدأ في قصفنا . .
. . مطر الأسئله . .
ما الذي تنتوون
أيها السادة المذنبون
ما الذي تنتوون

القاهرة

«زمن الثعابين» والبعد الأسطوري في ملحمة النضال الفلسطيني

الدكتور صبري حافظ

لا أدل على أهمية هذه الرواية الفلسطينية الجديدة، لواحد من أبرز كتاب القصة والرواية الفلسطينية، من تواقت ظهورها مع اندلاع الانتفاضة الأسطورية في الأرض الفلسطينية المحتلة، وانطوائها كأي عمل فني يتميز بحدة البصيرة وصدق الحدوس الروائية، على الكثير من الأطروحات الفكرية التي انبثقت عنها تلك الملحمة النضالية الكبرى المعروفة باسم «انتفاضة الحجارة». فرواية «زمن الثعابين»(*) للكاتب الفلسطيني البارز يوسف شرورو رواية مهما اختلف القارىء مع رؤيتها السياسية وتصوراتها الفكرية، وهي روايته الثانية، والتي تصدر بعد خمسة عشر عاماً من صدور روايته الأولى «الحزن يموت أيضاً» ١٩٧٢..

وهي مهداة كسابقتها إلى الثورة الفلسطينية وإلى شهدائها وجنودها البواسل. وإن اختلفت صياغة الإهداء واختلفت منطلقاته، فالاختلاف نابع من اختلاف العملين، بالرغم من أن مدار اهتمامهما واحد وهو القضية الفلسطينية مسارها وآفاق مسيرتها. ووحدة مدار الإهتمام ومعها وحدة المنطلق الأيديولوجي هي المسؤولة عن وحدة الإهداء. فالروايتان ومعهما كثير من أعمال يوسف شرور والتي ضمتها مجموعتاه القصصيتان (زورق من دم) و (عين النهار) مشغولتان بخلق أدب فلسطيني ناضج يرد على دعاوى، أو قل افتراءات العدو الصهيوني القائلة بأنه لو كان للشعب الفلسطيني وجود لأبدع أدباً عظيماً. وهنا تكمن الأهمية الخاصة والاستثنائية للأدب الفلسطيني. لأنه إحدى أدوات معركة الوجود الوطني نفسه.. وهو برهان من براهين هذا الوجود الساطعة. وهذا ما يجعل مهمة الأديب الفلسطيني مهمة شاقة ومضاعفة، ليس فقط لأنه يقاتل بأدبه كغيره من أدباء العالم في معركة تطوير شعبه، بل لأنه مطالب بأن يجعل هذا الأدب على مستوى قضية وجود هذا الشعب العربي الذي تتابعت عليه المحن من أبنائه وأشقائه وأعدائه على السواء. والذي كتب عليه أن يدفع ضريبة الذود عن الوجود القومي العربي برمته في عالم حافل بالصراعات..

وتختلف رواية (زمن الثعابين) عن سابقتها (الحزن يموت أيضاً) في منطلق التناول الروائي لنفس القضية، قضية الوجود الفلسطيني ذاته في زمن مليء بالاختلاط والزيف والخديعة، وهو الزمن الذي آثرت الرواية أن تدعوه بزمن الثعابين. فإذا كانت رواية يوسف شرورو الأولى قد حاولت معالجة القضية الفلسطينية بأسلوب أقرب ما يكون إلى أسلوب التناول الواقعي بتسلسله المنطقي ووصفه التقليدي، فإن هذه الرواية الجديدة تحاول منذ البداية تخليق أسطورة عصرية يمكننا التعامل معها من رؤية القضية الفلسطينية في ضوء جديد.

ولا غرو فقد صدرت بعد أن تردى الواقع الفلسطيني

(*) من منشورات دار الآداب ـ بيروت.

والواقع العربي معه في مهاوي وضع لا تنفع معه الرؤية التقليدية، أو التسجيل المحايد، وإنما يتطلب نوعاً خاصاً من المعالجة الأدبية التي تخلق آلياتها مسافة للتأمل وإعادة النظر والتفكير. وهذا هو المنهج الذي لجأت إليه (زمن الثعابين) منذ سطورها الأولى التي تطرح الأحداث والشخصيات في ساحة الشك والدلالات المتعددة. إذ تبدأ الرواية هكذا: «ولدت من بين فخذي امرأة لا أسميها أمي. لا أدري متى ولدت. المرأة التي لا أطلق عليها لقب أم تقول بكلمات واثقة: - أنت ولدت في سنة الهزة. أبي أو عمي يقول بلهجة واثقة: - أنت ولدت في سنة الهجرة. الرجل العجوز العالم العلامة، من أهل بلدتي يقول بكلمات فصحى قوية: لا، أنت ولدت في سنة الخيبة.» وتطرح هذه البداية القوية ضرورة رؤية العالم من أكثر من منظور حتى تتجلى لنا مختلف أبعاد الحقيقة. كما تطرح كذلك مسألة ثلاثية الدلالة وعلاقات الجدل والتكامل بين أجزائها. ولا تكتفي الرواية في هذا المجال ببدايتها القوية، ولكنها تطرح هذه المسألة كذلك من خلال بنيتها التي تعتمد على الازدواجية والتقابل بين النقائض، فإذا كانت البداية تقيم علاقة بين مقولات الأم والأب أو العم والرجل العجوز وتريق على الأولين قدراً من الشك بينما تؤكد صلابة كلام العجوز، لأنها تقيم علاقة قوية بينه وبين التاريخ الذي يشكل مرجعاً أساسياً من مراجع هذا العمل، فإن بنية الرواية كلها ترجع أصداء هذا المنهج وتقدم مجموعة من التنويعات الثرية عليه.

فالرواية مبنية على أساس أن هناك علاقة تقابل أساسية بين عالمها وبين العالم الواقعي من ناحية، وبين بنيتها التي تبدأ من الشك إلى اليقين ومسيرة القضية الفلسطينية من التخبط والرؤية الغائمة إلى اليقين والوضوح من ناحية أخرى. وهي علاقة بدت واعدة في النصف الأول من الرواية بإمكانيات أسطورية ثرية.

ذلك أن «عريب» فيها لم تعد رمزاً لفلسطين وحدها، بل أصبحت رمزاً للعالم العربي كله من خلالها، وللإنسانية من ورائهما معاً. وإن كانت سرعة التناول والرغبة في إنهاء الرواية بشيء من التعجل ونفض الأيدي من ثرائها الإشكالي قد حدّت من أفق هذا الثراء في الجزء الأخير منها، لكن تلك مسألة أخرى. فالمهم هنا أن بنية الرواية القائمة على ثنائية الجدل الثري بين العالمين الروائي والواقعي، تحقق هذه الثنائية على مدارات ثلاثة هي المدار النفسي: حيث العلاقة بين البطل وقرينه أو هاجسه المرافق له، والمدار التجسيدي عبر العلاقة بين الأم المتوهمة والأم الواقعية من ناحية، وبين الأم الحقيقية والأم البديلة التي تتجسد في صورة زوجة البطل زهوة أم شيبان من ناحية أخرى. . والمدار الزمني حيث تتراكب دلالات العلاقة بين التاريخ والحاضر، وبين الواقعي والقصصي أو السردي.

وإذا ما بدأنا بالمدار الأول سنجد أن هذا الانقسام المستمر بين البطل وقرينه، أو بالأحرى انقسامه على نفسه، قد استطاع أن يجسد لنا هذا القلق المستمر في الشخصية الفلسطينية التي وجدت أنه قد حكم عليها بانبتات الجذور، وأن عليها أن تدير حواراً مستمراً مع نفسها لتبرير وجودها في المكان الغريب، والموقف الإنساني الغريب، والوضع الأيديولوجي الأغرب، وقد فرض هذا الانقسام على النص محاولة الكاتب لأن يجمع في شخص واحد كل تناقضات الشخصية الفلسطينية الثرية بدلاً من أن يوزعها على مجموعة متغايرة من الشخصيات، ورغبته في أن يطرح بطله في مواجهة العالم برمته. صحيح أنه حاول جعل بعض الشخصيات الأخرى تنويعات على شخصيته الأساسية، أو على بعض سماتها الجوهرية، لكن هذا لم يتحقق في النص إلا في قسمه الأخير، وهو القسم الذي اختفى منه القرين إلى حد ما. وترافق هذا الاختفاء مع عثور الشخصية الرئيسية على ذاتها، أو على طريقها الفكري والعملي الصحيح، وإن كانت سيطرة البنية العقلية المحكمة هي التي استدعت ظهوره في بعض أجزاء هذا القسم. فالرواية تتسم بيقظة الوعي، وبحرص كاتبها الشديد على نصاعة مقولاته السياسية والقومية بشكل أخص. .

أما في المدار الثاني فسنجد أن العلاقة بالمرأة ترتبط بالعلاقة بالأرض منذ البداية، ليس لأن هدية البطل من

الأم بساط، والبساط رمز واضح للأرض التي يفترشها ويلتحفها في وقت واحد، ولكن أيضاً لأن كل التبديات النسائية للمرأة لا تطل على أفق الرواية بغير ارتباط قوي بالأرض ـ الوطن. وتصبح العلاقة بتلك الأرض أو بالمرأة ـ الأرض هي العلاقة الوحيدة ذات المغزى في حياته، ليس فقط من حيث الأم التي يؤرقه البحث عن حقيقتها وعن براءتها، والتي يربطه بها حبل الوجود ذاته والذي يفوق في قوته الحبل السري المقطوع، ولكن أيضاً من خلال المرأة التي تعمدت علاقته بها بدم آخر غير دم الولادة هو دم العدو الذي اغتصب الأرض، فبهذا الدم المنبثق من قوة النضال من أجل تحرير الأرض يجسد البطل جدارته بتلك المرأة المدهشة زهوة، وكأنما يدفع بالدم مهر اقترانه بها. ولذلك فإن العلاقة بتلك المرأة الأرض هي العلاقة الوحيدة المثمرة في حياته، حيث تنجب له زهوة الابن والاستمرار. ويصبح هذا الابن رمزاً لانبثاق الحياة من قلب الموت والتشتت والضياع والحصار، كما يسجل لنا شكلاً من أشكال المقاومة والاستمرار.. بينما لا تثمر أي من علاقاته الأخرى بالنساء اللاتي لم يرتبطن بالأرض في الرواية، كامرأة السوق، أو أخت زوجة صديقه عبد الله الأحمر التي أرادوا خطبتها له..

أما هدية الشيخ فقد كانت الكتاب الذي تكتمل به دلالات البساط الرمزية: كتاب «أحداث الأعوام» أو «العبر في خبر من غبر»، وهو الكتاب الذي أتاح لهذه الرواية ـ لأن الشيخ رمز المعرفة أو التجارب المختزنة ـ إقامة هذا الحوار المستمر بين الماضي والحاضر، ورؤية أحداث النص الراهنة وهي تنعكس على مرايا الوقائع الغابرة. فتتواصل من خلال هذه الرؤية الدائرية فصول التاريخ، وتتسع دلالات متناقضاته أو ثنائياته الفاعلة. والواقع أن الطموح الرئيسي الكبير لهذه الرواية هو تحويل التاريخ الفلسطيني إلى أسطورة أدبية أو إلى بنية رامزة إلى عالم الواقع العريض، وقادرة على تجاوزه في الوقت نفسه. وهذا الطموح الذي اتقد وتوهج في البداية هو الذي دفع الكاتب إلى إعطاء أماكن الأحداث، وهي تدور في عدد غير قليل من العواصم العربية، أسماء مستعارة لها طبيعة أسطورية تربطها جميعاً بالرقم سبعة بدلالاته الأسطورية الواضحة في الوجدان الشعبي. فيحدثنا عن مدينة البوابات السبع (القدس) ومدينة الأنهر السبعة (دمشق) ومدينة الجبال السبعة (عمان) ومدينة القبور السبعة (القاهرة) ومدينة المرافىء السبعة (بيروت) وهكذا.

ولكنه سرعان ما ينسى هذه البنية الرمزية في نصف الرواية الأخير فيكشف لنا عن الأسماء الحقيقية لبعض تلك المدن مما يعكر من صفاء المناخ الأسطوري ويوهن من قدرته الرمزية. وكأني به قد أرد أن يحول البنية الأسطورية إلى بنية «اليجورية» أي تتعلق بالأمثولة أكثر من تعلقها بالرمز. أو أن انتقال مناخ الأحداث في الرواية من الشك إلى الوضوح هو الذي دفعه إلى هتك الأقنعة التي أخفى وراءها بعض ملامح أحداثه، لكن تقسيم الرواية إلى سبعة أجزاء، واستخدامه الكثير للشعر الفلسطيني الحديث فيها، لأن هذا الشعر هو حادي روح الصمود والمقاومة، من العوامل التي تؤكد حرصه على هذا البعد الأسطوري. وإن كنا نلاحظ في هذا المجال أن الشعر بدأ في التناقص قرب نهاية الرواية حتى اختفى تماماً، أو كاد من أجزائها الأخيرة..

ويدلف بنا موضوع الشعر هذا إلى إحدى قضايا هذه الرواية الهامة أو بالأحرى منطلقها الأساسي، وهو أن العمل كله يحاول أن يقدم قصة المأساة الفلسطينية مكتوبة أو مرئية، من وجهة نظر المقاومة عامة، أو بالأحرى ـ وهنا تكمن اشكاليتها ـ من وجهة نظر فيلق من فيالقها العديدة. وقد لا يبدو هذا الانحياز إلى فيلق بعينه واضحاً في القسم الأول من الرواية، وعدم وضوحه هذا من الأشياء التي تحسب للرواية لا عليها. وإن كان العارف بالشعر الفلسطيني، وبارتباطات الشعراء السياسية، يستطيع أن يحدس من تجنب الرواية كلية للاستشهاد بشعر محمود درويش أن لها موقفاً معيناً من الشاعر باعتبار أن له موقفاً سياسياً، وارتباطاً تنظيمياً معيناً، ولكن النصف الأخير من الرواية أفصح، بما لا يدع مجالاً للشك عن انحيازاتها السياسية والموقفية الواضحة. وحول بعض

أجزائها إلى ساحة حية لتصفية الخلافات السياسية. ويبدو أن السبب الرئيسي في هذا هو أن الكاتب أراد أن يتناول في نصف الرواية الثاني مرحلة عريضة من مراحل القضية الفلسطينية، وهي مرحلة مليئة بالتشابكات وتحتاج إلى أكثر من رواية واحدة لخلق المعادل الأدبي لثرائها، وللتعامل مع إشكالياتها المعقدة. هذا فضلاً عن أن الكاتب يشعر بأنه يكتب عن قضية مصيرية ساخنة، وأن عليه مسؤولية الدفاع عن قناعاته فيها. صحيح أن صاحب القضية هو طراز وحده من الكتاب، وأن الكتابة هي في حقيقتها موقف واختيار، لكن الكاتب صاحب القضية عادة ما يكون أكبر من الخلافات بين فرقائها. لأنه غير المحارب الذي يواجه عادة عقبات إجرائية تدفعه إلى، وأحياناً تجبره على، إقامة التحالفات والدخول في متاهات الانقسامات. فالكتابة حرية والتزام معاً.. وإذا لم نعمل على تعميق بعد الحرية في الكتابة فلن يستطيع الكاتب أن يحتل المكانة الجديرة به، وأن يكون في منزلة أعلى من السياسي، لأن الكاتب هو صانع الرؤية القومية العريضة، لا الرؤية السياسية المحدودة أو المؤقتة..

والرواية بها لا شك مجموعة كبيرة من الحدوس والاستبصارات الأدبية والفكرية التي تؤهل كاتبها لأن يكون الصوت الروائي الفلسطيني الكبير بعد أن اغتالت أيدي الغدر والإرهاب الصهيونية الكاتب والمناضل الفلسطيني الكبير غسان كنفاني. كما أنها تنطوي على قدرة واضحة على البناء الروائي الكثيف المتراكب المستويات والمتعدد الدلالات، مما يجعلها رواية مهمة حقاً مهما كانت درجة أو طبيعة الاختلاف مع تصوراتها أو طروحاتها السياسية. وهي فضلاً عن هذا كله تتميز بمقدرة لغوية فائقة تستطيع إذا ما تخلصت من بعض شوائب الصوت المرتفع أن تقترب بالرواية من تخوم الشعر، وهذا ما ننتظر أن تحققه لنا أعمال يوسف شرورو القادمة..

فريدريك نيتشه

اللوحات في حكايات زرادشت تشهد بقرب انتشار العدمية

(كالنسور التي تخترق الفضاء مستبقة اقتراب العواصف)

الدكتورة عفاف بيضون

يقول نيتشه في كتابه «إرادة القوة» ما يلي :

«إن ما أرويه لكم الآن هو قصّة القرنين التاليين : فأنا أصف ما هو آتٍ، وما لم يعد من الممكن أن يأتي إلا بالشكل الذي أقصّه عليكم : أعني نشوء العَدَمية».

حول هذه «الكارثة» التي تنبأ نيتشه بحتمية قرب وقوعها، واللوحات التي اعتمدها للدلالة عليها، يدور كلام هذه المحاضرة.

أما صورة النسور التي تخترق الفضاء مستبقة اقتراب العواصف، فهي مستمدة من قصيدة للشاعر هيلدرلين، إذ أن اللوحات والصور في حكايات زرادشت تشهد بقرب انتشار سحابة العدمية الثقيلة السوداء، التي تحمل في طياتها بروق العاصفة المقبلة. وقد قال زرادشت عن النسور، وعن هؤلاء الذين يعيشون بالقرب منها ما يلي :

«النسور فقط يشعرون بالسعادة عند ارتجاج الروح ورعبها، هم الذين يحق لهم وحدهم أن يضطجعوا فوق المهاوي السحيقة».

أولاً : القسم الرئيسي : اللوحات في حكايات زرادشت.

١ ـ تاريخ هذه الصور: «كتاب مولد المأساة من روح الموسيقى» لنيتشه

أ ـ «تشاؤم القوة وعامل ديونيزوس المخيف». «مقابل تشاؤم شوبنهور واستسلامه».

بعد أن يخبرنا نيتشه في مقدمة كتابه «مولد المأساة من روح الموسيقى» عن الزمان الذي نشأ فيه هذا الكتاب، أي زمان الحرب الألمانية الفرنسية ١٨٧٠/ ١٨٧١ المضطرب يقول متسائلاً :

«ما الموسيقى؟ موسيقى ومأساة؟ اليونانيون وموسيقى المأساة؟ اليونانيون وكتاب فن التشاؤم؟» ويتابع استغرابه موضحاً :

«اليونانيون أجمل شكل للإنسانية حتى الآن، وأفضل نموذج للدلالة على النجاح والسعادة؟ هذا الشكل الذي يستحقون أن يحسدوا عليه أكثر من أي شعب آخر؟ والذي فيه أكثر عوامل الإغراء للحياة؟ كيف؟ هم بالذات؟ كانوا بحاجة إلى المأساة؟ وعلاوة على ذلك الفن اليوناني، ومن أجل ماذا؟ الفن اليوناني؟».

هنا يتوقف نيتشه قليلاً ليذكرنا بالعلاقة المباشرة بين كلامه هذا، وبين علامة الاستفهام الكبيرة المطروحة حول قيمة الوجود. إذن فعلامة الاستفهام هذه هي المقصودة في الكتاب الذي نحن بصدده. وما بحث نيتشه عن المأساة، وعن مولدها من روح الموسيقى، وهو الذي كان يشغل آنذاك منصب أستاذ فقه اللغات الكلاسيكية، سوى الطريق الصواب الذي ارتآه هذا الفيلسوف، وأخذ يسير عليه في بحثه عن إيجاد المبرّر الصحيح لوجودنا على

هذه الأرض. وهكذا فإنه يتوجب علينا بدورنا ألا ننسى أهمية علامة الاستفهام المطروحة حول قيمة الوجود وأولويّتها وارتباطها الوثيق بالاندفاع الرهيب الذي سيتملّك بنتيشه في سياق محاولاته تخطّي فلسفة شوبنهور التشاؤمية التي كانت تسيطر على عصره، وفي اعتماده عند هذا التصدي، كما ألمحنا آنفاً، على المأساة اليونانية بالذات، وعلى الفن اليوناني، الأمر الذي يدعو لأول وهلة إلى التعجب والاستغراب. ويتابع نيتشه كلامه قائلاً:

«هل من الضروري أن يكون التشاؤم دلالة على الانحطاط والانهيار والفشل والغرائز الضعيفة التعبة، كما كانت الحال عند الهنود، وكما هو الظاهر عندنا، نحن الأوروبيين العصريين؟ ألا يوجد تشاؤم هو تشاؤم القوة؟ . . . . تشاؤم نابع عن الصحة المتدفقة، وعن غزارة الوجود؟ وإلاّ فماذا تعني الميثولوجيا المأساوية عند اليونانيين بالذات، وذلك في أفضل عصورهم وأقواها وأشجعها على الاطلاق؟ وعامل ديونيزوس المخيف؟ ماذا أقول ـ وولادة المأساة منه؟».

لنتوقف قليلاً هنا، إذ أن نيتشه نفسه يتوقف، وكأنه يهمس في آذاننا سراً، بل السر الذي سينطلق منه، ويعتمد عليه في بناء فلسفته كلها، أي في محاولاته تخطي كل من رومانتيكية شوبنهور وفاغنر والميتافيزيقيا الأوروبية على حد سواء. وإذا ما حاولنا الآن سماع هذا السر ثانية، فإن المطلوب منا أولاً وأخيراً ألاّ ننسى مواكبته لما يسميه نيتشه بتشاؤم القوة، تشاؤم الصحة المتدفقة، والجرأة وغنى الشباب والشجاعة.

«وعامل ديونيزوس المخيف؟ ما إذا أقول؟ ومولد المأساة منه؟».

نيتشه يخبرنا هنا عن ولادة المأساة من العامل الديونيزي، وذلك في كتابه الذي نحن بصدده، والذي يحمل بدوره العنوان التالي: «ولادة المأساة من روح الموسيقى». إذن فديونيزوس والموسيقى، كما يفهمهما نيتشه، متشابهان. . . إنهما على الأصح واحد: إنها موسيقى النشوة الديونيزية، وشكرها أمام سحر الوجود وقدسيته.

وفي هذا المجال ترتفع رغبة الفيلسوف الملحة التالية حين يقول:

«كم هي كبيرة هذه الحاجة التي تحتّم علينا خلق موسيقى جديدة، ليست على أساس رومنتيكي، كما هي الحال عند الألمان، وإنما على أساس ديونيزي». هذا الرمز الميثولوجي الذي أخذه نيتشه من عند اليونانيين ما قبل سقراط، من يونان الجنوب والشباب والشمس بسمائها الصافية البراقة المليئة بالأسرار، في مقابل ميتافيزيقيا ورصانة بلاد الشمال، كما يقول، هو العامل العظيم الذي رفع رايته في وجه محتقري الحياة والمتنكرين لها، وفي وجه كل إرادة تحمل في طياتها اشمئزازاً من الحياة، وتعطشا إلى الانتقام منها. ومع ذلك فمن هذه الموسيقى الديونيزية بالذات نشأت المأساة عند اليونانيين، كما سمعنا منذ قليل. لهذا ومن أجل متابعة توضيح وجود عدم التناقض بين المأساة اليونانية، وبين كونها، رغم مأساويتها، تمثل الركيزة الرائعة في تبرير وجودنا على هذه الأرض، خصوصاً في أكثر أمثالها خشية ورهبة، أي مأساتي أوديبوس لسوفوكليس، يسوق نيتشه رأى شوبنهور عن المأساة، متسائلاً، وبطريقة الاستنكار:

«ترى، كيف كان شوبنهور يفكر حقيقة بالمأساة؟ هو يقول في كتابه: «العالم كإرادة وتصور» ما يلي

«إن الذي يعطي كل ما هو مأساوي الانطلاقة الخاصة به نحو السمو، هو تفتح المعرفة عند الإنسان، إن العالم، بل الحياة، لا يمكن أن تعطي أي اكتفاء حقيقي، ومن ثم فإن تعلقنا بها لا قيمة له: هذا هو تفكير الإنسان المأساوي ـ الذي يقود حتمية إلى الاستسلام».

ويعقّب نيتشه على هذا القول بحماسه المحبب: «آه! كم هو مختلف عن هذا الرأي ما يقوله لي ديونيزوس. . . . وكم هو بعيد عني هذا الاستسلام بالذات الذي يتحدث عنه شوبنهور».

لقد تجرأت المثالية الألمانية على التفكير بأن الشر والسلبية ينتميان إلى جوهر الوجود، وذلك عندما لم يشعر هيغل بأن الشر والخطأ والألم يمكن أن تؤخذ كحجة ضد

الألوهية. هذه الخطوة العظيمة أسيء استعمالها من قبل القوى الحاكمة، كالدولة وغيرها، وكأن تعقل الحاكمين بالذات قد تكرس من خلالها. في مقابل ذلك يظهر شوبنهور كإنسان «الأخلاق العنيد»، حسب قول نيتشه، إذ أنه تمسكاً منه بحق مبدأه في التقييم الأخلاقي، أصبح أخيراً نافياً للوجود.

إذن فنحن أمام عاملين اثنين هما من الأهمية بمكان، قد أدّيا إلى عدم الإيمان بالحياة وإلى احتقارها. ولكن نيتشه لن يرضخ أمام هذه الحجج الضعيفة، خصوصاً وأن العامل الديونيزي العظيم، قد فتح أمامه آفاقاً هزّت كيانه، وجعلته يقف أمام الحياة والكون شاكراً مرتاعاً. فنيتشه يعرف جيداً أن الإرادة تعني الرغبة، وأنها كإرادة تتجه دائماً نحو طلب المزيد عمّا حصلت عليه، وأن الحياة كإرادة، لا يمكن أن تعطي أي اكتفاء حقيقي. ونيتشه يعرف أيضاً أن الأخلاق تريد أن يكون الإنسان بكامله وبكافة قواه بخدمتها، وبأن التمسك المتطرف بأهمية الوجود، ومن ثم بالتفسير الأخلاقي له هو الذي دفع شوبنهور كي يقذف أكثر لعناته وصواعقه حنقاً وسخطاً على كل نزعة تتنكر لجدية هذا الاتجاه وأولويّته. ومع ذلك كله، فنيتشه سيأخذ الكفاح شعاراً له، كما يقول، حتى ولو أدى به هذا الكفاح إلى خطر مهاجمة الأخلاق والتجريح بأهميتها، وكشف القناع عن استغلال الناس لها حسب أهوائهم، وعن سيطرتها في عصور الاضمحلال، مجردة من كل حيوية وأصالة، و «خنقها» من ثم للتجربة الدينية الصحيحة، وللإيمان الحقيقي. وأخيراً لن يتردد عن محاولة رؤيتها وفحصها تحت مجهر الحياة بالذات التي جنّد نفسه في سبيل الدفاع عنها. وإذا ما فسّر شوبنهور جوهر الفن بأنه هو الذي يهدىء من آلام الحياة وبؤسها، ويعلق الإرادة التي يجلب ضغطها على النفس الحزن والغمّ، فإن نيتشه يقلب هذا التعريف رأساً على عقب، حين يقول: «الفن هو الذي يثير الحياة ويقوّيها، هو الذي يدفع نحو ما هو خالد في الحياة، نحو الحياة الخالدة». الفن يعلق الإرادة، يقول لنا شوبنهور، ولكن الإرادة منذ شلنج تعني الوجود، وليس هناك وجود سوى الإرادة. وهذا بالضبط ما عناه شوبنهور، عندما أعطى مؤلفه الأساسي العنوان التالي: «العالم كإرادة وتصور».

إذن فتعليق الإرادة من خلال الفن الذي ينشده شوبنهور، ليتخلص من آلام الحياة وبؤسها وشقائها، يعني في النهاية تعليق العالم والحياة، يعني في النهاية «انتقاماً» من الوجود والصيرورة ومن الإرادة ومن التغير والفناء اللذين يطبعان حياة الإنسان بطابع الموت. من خلال هذا الرفض للوجود تنقلب الإرادة إلى لا إرادة. ويصح في هذا الصدد قول أبي العلاء المعري:

غير مجد في ملتي واعتقادي
نوح باك ولا ترنم شاد
أبكت تلكم الحمامة، أم غنّـ
ـت على فرع غصنها المياد
تعب كلها الحياة فما أعجـ
ـب إلا من راغب في ازدياد
إن حزنا في ساعة الموت اضعاف
سرور في ساعة الميلاد
ضجعة الموت رقدة يستريح الجسـ
ـم فيها والعيش مثل السهاد
واللبيب اللبيب من ليس يغترّ
بكونٍ مصيره للفساد

ب ـ زرادشت: «العفريت الديونيزي»:

لا وألف مرة لا! يقول نيتشه، ويعقب على آراء شوبنهور بما معناه: إن الإنسان الذي يعتقد أن دانتي قد جاء بمادة جحيمه من هذا العالم الذي نعيش فيه، هو الإنسان المريض، الذي يطبع الأشياء بطابع عذابه وآلامه. أما هو الذي زحف إلى قلب الحياة، وحتى إلى جذور قلبها فإنه يتساءل مستغرباً:

«لماذا يريد الإنسان أن يكون الألم بالذات، هو الذي ينشأ عن التغير والخداع والتناقض؟ لماذا، وأكثر من هذا بكثير، لماذا لا يستنتج الإنسان من هذا كله سعادته؟».

ـ نيتشه يود من الإنسان أن يستنتج سعادته من التغير والخداع والتناقض.... هذه هي بالذات التجربة الرائعة التي تلقاها من المأساة اليونانية، التي نشأت، كما رأينا آنفاً من العامل الديونيزي، أي من تلك النشوة القوية المرحة،

التي تنطلق من قلب الأرض، ومن أعماق طبيعتها الجبارة، فرحة ومهلّلة لقرب الإله. . . . وهكذا يتضح لنيتشه أن أخلاق إنسان عصر المأساة عند اليونانيين كانت في جوهرها أكثر اتزاناً وسيطرة، مما هي عليه أخلاق العصر الحديث، وأن إنسان ذلك العصر، كان من ثم أقوى وأعمق من إنسان أيامنا الحاضرة. هو وحده حتى الآن «الإنسان المعافى» الذي يجب أن يستفاد منه وأن يعتمد عليه كالمثل الأصح، لإنقاذ أوروبا من التشاؤم، ومن التنكر للحياة وإفناء الإرادة. من خلال هذه التجارب استطاع نيتشه أن يحرر الإرادة من نفورها واشمئزازها وكراهيتها للصيرورة والتغير، وأن يجعل منها إرادة محبة، قد فتنتها الحياة كل الحياة، بفنائها وتجددها، «بقبورها وقياماتها». ولا عجب في ذلك فإرادة المحبة تستوجب بالضرورة إرادة الموت، كما يقول غوته في الديوان الشرقي الغربي، وأن الإنسان الذي ليس عنده هذان العاملان، أي الحياة والموت معاً، ليس هو سوى ضيف كئيب، في رأي غوته، على الأرض المظلمة.

ولكن أليست إرادة المحبة هذه هي في الحقيقة إرادة القوة؟ بلى!

يقول نيتشه: «فقط حيث توجد حياة، توجد أيضاً إرادة، ولكنها ليست إرادة الحياة، كما يقول شوبنهور، وإنما إرادة القوة». الإرادة هي في جوهرها إرادة القوة. ولكن القوة لا تعني أبداً شيئاً زائداً على الإرادة، وإنما تفيد توضيحاً لجوهر الإرادة نفسها. أن يريد الإنسان هو أن يريد ما فوقه، وما هو خارج عنه. الإرادة هي فقط إرادة، عندما تريد أكثر مما عندها. في جوهر الإرادة التي هي إرادة القوة يكمن الصعود ما فوق الذات وخارجها. وهكذا يدل الارتفاع الذي هو صفة ملازمة للإرادة على زيادة في القوة.

من خلال هذه الإرادة التي هي في حد ذاتها «خلاّقة»، استطاع زرادشت أن يقود تلاميذه بعيداً عن «الأغاني الخرافية» التي أتى بها شوبنهور، الذي خلص إرادته من آلام الصيرورة والرغبات، عندما نفاها وقلبها إلى لا إرادة.

لنحاول أن نتفهم كيف حصل ذلك، وكيف عاد نيتشه، والتقى بهيغل الذي قال بأن الشر والسلبية ينتميان إلى جوهر الوجود، وكيف قَبل بهذا التحليل وارتضاه بارتياح، رغم سخط شوبنهور على هذه النظرة، وذلك عن طريق تخطّيه عالم التعقّل والسببية والميتافيزيقيا في تجربته مع الكون والحياة.

الإرادة التي هي في حدَ ذاتها خلاقة، تعني التحول والانتقال بالذات إلى فوق، أي إلى هذا الشيء المغاير بالجوهر وبالتأكيد لما كان. لهذا يتطلب الخلق وجوب الهدم الذي يعني بدوره وجود القبيح والكريه والشر والخصم المعاكس. وهكذا نرى أن الشر والألم ينتميان بالضرورة للخلق، أي لإرادة القوة، أي الحياة بالذات.

ولكن هل يكفي هذا العرض لواقع الإرادة، كي يكون مبرراً لوجود الشر والقبح في الكون، خصوصاً بعد الذي سمعناه آنفاً من شوبنهور «إنسان الأخلاق العنيد» الذي نفى الوجود، تمسكاً منه بحق مبدأه في التقييم الأخلاقي، وذلك عندما رأى كيف يستغل الناس وجود الشر في جوهر الكون لمصالحهم؟ - الجواب يكون بالايجاب، إذا أصبحنا في وضع يؤهلنا كي نتقبل المنطلق العظيم الرائع، الذي ارتفعت على أساسه المأساة اليونانية، وفلسفة نيتشه بالذات، والذي يسميه نيتشه «الجنون الديونيزي». يقول في هذا الصدد:

«كيف إذا كان هذا الجنون بالذات، كلمة مأخوذة من أفلاطون، هو الذي أتى على اليونانيين بأكبر البركات والنعم؟».

هذا الجنون القائم على النشوة المرحة، والصمت التقيَ، والدهشة الشاكرة المهللة لقرب الإله، هو الجنون المعافى، الذي يلوِّح بسوط خبثه الفرح في وجه الذين يرددون أن الحياة ثقيلة جداً على حاملها، قائلاً:

«ماذا يقرِّب بيننا وبين برعم الوردة، الذي يرتجف لوجود قطرة ندى على جسده؟» إنه فرح ذلك «العفريت الديونيزي» الذي اسمه زرادشت، الذي يضحك من وقار المتبرمين بالحياة. إنه فرح من عاش إرادة القوة، من خلال نشوة الفن والخلق، بعيداً عن أخلاق، قد فقدت كل حيوية والتزام أصيل، وطغت على الدين و«خنقته».

إنه زرداشت الراقص الذي يدعو إلى الضحك، وإلى محبة هذه الحياة، والشكر لها وللأرض. - «تعلموا من أجلي - الضحك!».

سؤال أخير: ولكن لماذا يدعو زرادشت إلى تخطّي الميتافيزيقيا بالذات؟ لأن العقل الذي «تمجده» الميتافيزيقيا، هو «اعْنَدُ خصم» للتفكير الصحيح، كما يقول هيدغر.

٢ ـ زرادشت والعدمية:

الآن وبعد أن حاولنا تفهم المقصود من تسمية زرادشت «بالعفريت الديونيزي»، مع ما تتضمن هذه التسمية من علاقة جوهرية بالمأساة اليونانية، أي بوجوب وجود الجميل والقبيح معاً في الكون، والمرح المتعالي الناشىء عن هذا القبول، الذي يحمل في طياته أن يحب الإنسان ألمه وأمله معاً، ويواجههما، أصبح بإمكاننا أن نفهم ماذا يعني «العلم الفرح»، عنوان الكتاب الذي سنستمد منه القطعة التالية، التي يلخص فيها نيتشه، ولأول مرة، مفهوم العدمية بالجملة المصورة القائلة ««مات الله».

أ ـ الرجل المجنون:

قال نيتشه: «ألم تسمعوا بذلك الرجل المجنون، الذي أشعل قنديله في صباح نهار مشرق، ثم أسرع إلى ساحة المدينة، وهو يصرخ دون انقطاع: «افتش عن الله! افتش عن الله! ـ وبما أنه كان في تلك الساحة، وفي ذلك الوقت بالذات، كثيرون قد تجمعوا واقفين، من أولئك الذين لا يؤمنون بالله، فقد صار هذا الرجل المجنون عرضة لقهقهاتم وضحكهم الكثير وسخريتهم. هل أضاع صوابه حقاً؟ قال أحدهم: هل ضلَ طريقه كالطفل؟ قال آخر. أم أنه يحاول إخفاء نفسه عنا؟ هل هو خائف منا؟ هل ركب السفينة مسافراً؟ راحلاً عن بلدته؟ هكذا كانوا يصرخون ويضحكون، وقد اختلطت أصواتهم فيما بينها، مسبّبة تشويشاً وبلبلة. وقفز الرجل المجنون في وسطهم، وأخذ يتفرس في وجوههم، مصوباً نحوهم نظراته الحادة النافذة. أين هو الله؟ صرخ فيهم. أريد أن أقوله لكم! نحن قتلناه ـ أنتم وأنا! . . . ولكن كيف فعلنا ذلك؟ كيف كان باستطاعتنا أن نشرب البحر حتى آخر قطرة فيه؟ من أعطانا الإسفنجة، كي نمحو الأفق كله؟ ماذا فعلنا عندما اعتقنا الأرض من شمسها؟ حول ماذا تدور الآن؟ ونحن، حول ماذا ندور ونتحرك؟ بعيدين عن كل الشموس؟ ألسنا نتدهور باستمرار؟ وإلى خلف وجانباً، وإلى الأمام، في كل الاتجاهات؟ هل يوجد بعد، ما هو فوق، وما هو تحت؟ ما هو أعلى، وما هو أدنى؟ ألسنا نتيه، وكأننا نسير من جانب لجانب، وفي كل مكان عبر عدم لانهاية له؟ ألا ينفخ علينا الفضاء الفارغ بأنفاسه؟ ألم يصبح الطقس أشد برودة؟ ألا يتقدم الليل باطراد، وهو دائماً وأبداً أشد ليلاً وعتمة؟ أليس من الواجب أن نشعل القناديل في الصباح؟ . . . . لقد مات الله! ونحن قتلناه! كيف نعزي نفوسنا، نحن أشد القتلة إجراماً؟ . . . بأي ماء سيكون باستطاعتنا أن نطهّر نفوسنا؟ أية احتفالات تكفير وفداء، وأية ألعاب مقدسة، سيتوجب علينا أن نكتشف ونبدع؟ . . .

«هنا سكت الرجل المجنون، وأخذ يتفرس من جديد في وجوه المنصتين إليه: هم أيضاً لبثوا صامتين، وأخذوا ينظرون إليه باستغراب. أخيراً ألقى بقنديله على الأرض، الذي تناثر قطعاً، وانطفأ. لقد جئت باكراً، قال بعد ذلك، هذا الحدث المريع لايزال يهيم على الطريق ـ . . . هذه الفعلة الشنعاء ما زالت بالنسبة للناس أكثر بعداً من أبعد النجوم ـ مع أنهم هم الذين قاموا بها بالتأكيد ونفذوها!

هذا النص يتحدث عن شقاء الناس الذين يعيشون بدون الله. وقد سمعنا الرجل المجنون يتساءل فيه: «ألسنا نتيه، وكأننا نسير من جانب لجانب، وفي كل مكان عبر عدم لا نهاية له؟» وهكذا يستدل من هذا السؤال، أن كلمة نيتشه المصورة القائلة بأن الله قد مات، تتضمن الإشارة والإفادة، بأن هذا العدم آخذ بالانتشار والامتداد. العدم يعني: غياب عالم سماوي روحي إلزامي، يعني غياب هذا العالم الذي كان الإنسان بإمكانه أن يعتمد عليه، ويجد فيه الملجأ والحصانة، ويستمد منه معنى لحياته. العدمية «أشدّ الضيوف شؤماً وشراً»، كما ينعتها نيتشه نزلت وحلت بالقرب من الناس، هي تقبض على صدورهم بحضورها القاتم، وتطوقهم بفراغها وبطلانها. لقد نفذت إلى أعماق الناس كي تدمر وتحطم. «العدمية» تعني «أن أكثر القيم علواً وارتفاعاً فقدت قيمتها، ولم تعد تمارس فعاليتها، وقوتها البناءة المحيية. . .

إماتة الله تعني إذن تنحية العالم الروحي القائم بذاته، وإزالته على يد الإنسان. هي تعني أن الإنسان في عصره الآلي الحديث، لم يعد يترك مجالاً لهذا العالم الروحي، القائم بذاته، كي ينير ويتلألأ بنفسه ومن نفسه. الأرض كموطن الإنسان، ومحل إقامته، جُردت من شمسها. نور ذلك العالم الروحي، الذي كان كالشمس، يتألق فوق عالم الناس، قد انطفأ. ومن ثم، فالليل، ليل البطلان والعدمية، أخذ باطراد يزداد نمواً وامتداداً وانتشاراً. لهذا كله يتساءل الرجل المجنون قائلاً: ألم يصبح الطقس أشد برودة؟ ألا يتقدم الليل باطراد، وهو أشد ليلاً وعتمة؟ أليس يتوجب علينا أن نشعل القناديل في الصباح؟ . . .

والآن، كلمة أخيرة عن هذا الرجل المجنون. - هل هو مجنون حقاً، حيث أنه أسرع في نهار مشرق إلى ساحة المدينة، مفتشاً عن الله، وبيده قنديل مضيء؟ هل هو مجنون حقاً، لأنه كان يصرخ دون انقطاع، افتش عن الله! افتش عن الله! في ساحة تجمّع فيها أناس، كانوا ألغوا التفكير الصحيح، واستعاضوا عنه بالثرثرة التي تنذر بالعدمية، وبمحاولة التشبث بالتعامي عنها؟ - صرخة هذا الرجل هي صرخة تستنجد بالله، في محاولة تقوم على التفتيش عنه. هي صرخة من يعيش هول الفاجعة، كما ينعتها نيتشه، التي حلت بعصرنا الحاضر، عصر غياب الله، وعصر انتشار العدمية.

«نحن قتلناه - صرخ الرجل المجنون. نحن - يعني نحن جميعنا، كل واحد منا. ومع هذا كله فالاعتراف بهذا «الحدث المريع»، مع ما في هذا الاعتراف، من صراع وألم، بإمكانه أن يكون بداية طريق، يشع عليها من جديد نور الله وفعاليّته.

وإنه ليجدر بي هنا، أي قبل الانتقال إلى كتاب «هكذا تكلم زرادشت»، إن أورد ما كتبه المفكر الألماني الكبير «Fritz Leist» فريتس لايْست في سياق تعليقه على كلمة نيتشه المصورة القائلة بأن الله قد مات. قال في أحد كتبه:

«فيما مضى كان الله يهيمن على النفوس، وكان الإنسان يأمل منه الوصول إلى السعادة. هذه الصورة لله ماتت. هي لم تعد تمارس قوة شعاعها الماضي، ومع هذا كله، فموت الله لم يكن ليثير انتباه الإنسان».

ويتابع كلامه قائلاً:

«المؤمن يقول: من غير الممكن أن يموت الله. وعلى الرغم من ذلك، ينبغي على كل مؤمن، أن يسلّم عند اطلاعه على تأويل نيتشه بالحقيقة التالية، وهي أن الإنسان سراً، ودون الإقرار بالمسؤولية، حرر نفسه من سيطرة الله، وهيمنته عليه. لقد مات الله في قلوب الناس - هذا هو الحدث الذي يثير القلق في كلمة نيتشه المصورة، والذي لا يجوز، ولا يحق لنا أن نتغاضى عنه».

وقد قال هيدغر في هذا الصدد ما يلي:

«المقعدون والذين أصبحوا متعبين من مسيحيتهم، هؤلاء فقط، يفتشون في جمل نيتشه عن تأييد رخيص لإلحادهم الملتبس، غير الظاهر للعيان».

ب - زرادشت والإنسان الأخير:

يقول زرادشت في حديثه عن الإنسان الأخير، أي إنسان العصر الحاضر الذي يعتقد، رغم الانحطاط الذي يعيش فيه، أنه مثقف ويعرف كل شيء، وأنه استنبط الرخاء والسعادة ما يلي:

«واحسرتاه! سوف يأتي الزمان الذي لن يلد الإنسان فيه نجماً!».

«واحسرتاه! سوف يأتي زمان أحقر إنسان، ذلك الإنسان، الذي لن يكون باستطاعته أن يحتقر نفسه».

المطلوب منا هو أن نصغي بانتباه إلى هذه الأوصاف القاسية، علنا ندرك من خلالها ومن خلال ما سوف يأتي من أمثالها، كم هي مؤلمة ومخيفة في نظر نيتشه كارثة الإلحاد والعدمية التي ستحل بالإنسان فتجعله يستحق أشد الاحتقار. هذه الكارثة هي الحدث القاتم الذي نزل بالإنسان المعاصر، وحل في أعماقه البعيدة، هي خطر الانحطاط المخبأ في كل واحد منا، القابع في أخفى خفايانا.

وهكذا سأحاول التحدث الآن عن المقابلة التي جرت في القسم الأخير من الكتاب بين ذلك الكائن الذي نعته

نيتشه بأنه أحقر إنسان وبين زرادشت والتي تؤلف مقطعاً هو من أعنف وأعمق المقاطع تأثيراً في الكتاب.

جـ ـ أبشع إنسان:

... «ألم تسمع بعد شيئاً؟ تابع العراف كلامه لزرادشت، «ألا تسمع كيف تهدر الأمواج في المنخفضات، وترغي وتزمجر، متدفقة بهديرها نحو الأعالي؟ ـ وسكت زرادشت، وأصغى منصتاً: عندها سمع صراخاً طويلاً طويلاً تتناداه المهاوي فيما بينها، وتتقاذفه رامية به بعيداً عنها، إذ لم تكن هناك واحدة منها تريد أن تستبقيه: فقد كان ردئياً ينذر بالشؤم إلى حد بعيد.

هذه الأوصاف المؤثرة، جديرة بأن تثير انتباهنا، لكونها تعبّر بوضوح عن إدراك نيتشه المخلص لخفايا المصيبة التي مزقت كيان إنسان أيامنا الحاضرة: في المنخفضات يعيش الناس. من هذه الوديان ترتفع صرخة العبث والبطلان... يحاول نيتشه من خلال هذه الصور واللوحات المعبرة، توضيح الحياة التي يعيشها الإنسان المعاصر وتعليلها: وراء جميع تصرفاته وأعماله التي يقوم بها، تسمع صرخة الشقاء والبؤس، منذ الوقت الذي لم يعد الله فيه حياً بين الناس.

وهكذا ينطلق زرادشت، متخلّياً عن عزلته في الجبال، جارياً وراء صرخة الضيق التي تناديه، ومفتشاً عن ذلك الكائن المغموم الذي قذف بها...

«ومن جديد سار زرادشت قاطعاً الجبال والغابات. وكانت عيناه تفتشان وتفتشان، ولكنهما لم تريا أبداً ذلك الذي كانتا تريدان أن ترياه، ذلك المعذب في الصميم، صاحب الصرخة الموحشة، صرخة العوز والتعاسة... ولكن ما أن انعطفت الطريق حول صخرة كبيرة، حتى تغيّر المشهد الطبيعي فجأة، ودخل زرادشت في مملكة الموت. هنا ارتفعت الصخور الشاهقة، السوداء والحمراء اللون، منتصبة في الأعالي: لا عشبة، لا شجرة، لا صوت عصفور. لقد كان بمعنى آخر، وادياً تتحاشاه الحيوانات حتى المفترسة منها وتتجنبه. فقط نوع من الحيات البشعة، البدينة، الخضراء اللون، كانت تزحف إليه عندما تهرم من أجل أن تموت فيه. لهذا السبب سمى الرعاة هذا الوادي: موت ـ الحياة».

الوادي يعني الضيق ويرمز إليه. هذا الضيق يذكر بضيق الخوف. الوادي يأبى على النظر نعمة الاتساع والامتداد. في هذا الضيق، لا يستطيع الإنسان أن يعيش، وإنما أن يذوي ويموت. أوصاف هذا المنظر ليست كيفما اتفق أو كما يريد الإنسان، وإنما هي تزخر بالإيماء والرمز. جميع صور المناظر الطبيعية عند نيتشه، ترسم الناحية الخفية من واقع الإنسان وحقيقته. وهكذا فإن هذا المكان الطبيعي الموحش، الذي دخل إليه زرادشت فجأة ودون سابق إنذار، هو أيضاً عرض وتوضيح للطريقة التي يعيشها الإنسان. المقصود من هذه اللوحة التي توحي الرعب والجمود والتيبس، هو التعبير عن الحالة في عصرنا الآلي الحاضر، والدلالة عليها. صحراء الإنسان الباطنة المقفرة، حياته بدون الله، وعزلته هكذا بين جمهور الناس، حياة الإنسان التي يشلها الحقد والانتقام والعبث والبطلان والخوف الموات، كل ذلك الذي يصعب التعبير عنه بالكلام، تحاول صورة الوادي الذي نحن بصدده أن تكثّفه وتكتنزه وتلخصه. لوحة وادى موت الحيات، تهيّء لظهور ذلك الكائن الذي يستحق أشد الاحتقار، ذلك المعذب في الصميم، طالب النجدة، الذي سيلتقي به زرادشت الآن.

«في وادي موت ـ الحيات، غرق زرادشت في خضم ذكريات سوداء، وسيطرت على قلبه هواجس مظلمة، فأخذ يسير متمهلاً ثم أكثر تمهلاً وتردداً، وأخيراً وقف في مكانه ساكناً بلا حراك. ولكنه ما أن فتح عينيه، حتى رأى شيئاً جالساً على جانب الطريق، مكوناً على صورة إنسان، وبالكاد كالإنسان، شيئاً لا يمكن التعبير عنه أو وصفه وتعريفه. وأصيب زرادشت على الفور بالشعور بالخجل والعار، إذ أن عينيه أجبرتا عند النظر إلى ذلك الكائن المشوه، على رؤية البشاعة في عريها المخيف. وحوّل زرادشت نظره عن ذلك المشهد الكئيب، وأراد أن يترك بسرعة ذلك المكان المشؤوم. ولكن الوادي القفر الموات بدأ عند ذلك يعجّ بالضوضاء والضجيج: ضجيج

كان يتدفق من الأرض مبقبقاً ومجلجلاً، كالماء عندما تبقبق وتقعقع ليلاً في أنابيب المياه المسدودة. وفي النهاية نشأ من ذلك كله صوت إنسان، وكلام إنسان: كان يقول:

«زرادشت! زرادشت! حاول أن تفك أحجيتي! تكلم، تكلم! ما هو الانتقام من الشاهد؟ هذه الأحجية هي أنا! تكلم دون تردد! قل: من أنا؟».

وهكذا فشلت محاولة زرادشت للافلات والنجاة من ذلك الوادي القفر الموات، ومن الكائن المشوّه الذي كان يقطن فيه. فقد ارتفع صوت من الأرض المجدبة القاحلة، تبيّن فيما بعد، أي بعد جهد كبير، أنه صوت إنسان. وكان ما قاله هذا الصوت يشبه البقبقة والقعقعة إلى حدّ بعيد، أي أنه لم يكن يتّسم مطلقاً بالقدرة على الوصول مفهوماً إلى الآذان. وكما أن الوادي الذي كان يقطن فيه صاحب هذا الصوت، لم يكن يصلح إلا لانتزاع الحياة وإبادتها، كذلك، فإن طريقة نطق ذلك الصوت، لم تكن قادرة مطلقاً على إنشاء الحديث مع الناس، وتوطيد المشاركة بينهم. كلامه كان بقبقة إنسان منفرد معذّب، أصيب بالتسمم والتشويه والدمار في صميم كيانه.

هذه هي الصورة المحكمة التي رسمها نيتشه ممثلاً فيها بوضوح، إنسان أيامنا الحاضرة، كما هو على حقيقته، عندما تتحطم جميع الواجهات المصطنعة، التي تخفي حالته عن الأبصار. وهكذا بينما كان الإنسان في القرن التاسع عشر، فخوراً بالفكر والثقافة، يمدح التقدم ويثني عليه، وبينما كان الناس آنذاك لا يزالون رسمياً يتحدثون عن الله، قذف فيلسوف برؤيا هذه اللوحة المتقنة، التي تصوّر الإنسان، وقد تعرّى إلا من بشاعته التي تثير الرعب والهول، قاطناً في هاوية من البؤس، وليس له في هذه الهاوية من شريك، سوى الحيات التي تذوي وتموت.

والآن من هو بالضبط هذا الكائن المشوه، ذلك الشيء الذي رآه زرادشت قابعاً على حافة الطريق، تخيّم عليه عتمة، وتزدحم من حوله أشباح، كانت تثير في نفسه الرعب والحزن العميق؟ بمعنى آخر، من هو هذا الكائن، وما هي الجريمة البشعة التي ارتكبها، حتى كان في أعماقه وهيئته الممسوخة، يناسب المشهد الطبيعي الرهيب، الذي كان يلملم نفسه فيه، وينزوي في إحدى زواياه؟ هو يظهر للعيان وكأنه إنسان. ولكن الناحية الإنسانية في هذا الكائن، كانت قد شوّهت إلى درجة هائلة، لم يعد عندها من الناحية الثانية يشبه الإنسان. هو الإنسان الذي أصبح في جوهره عديم الإنسانية. لقد كان، على حد قول نيتشه، مكوناً على صورة إنسان، وبالكاد كالإنسان، كان شيئاً لا يمكن التعبير عنه أو وصفه وتعريفه. هذا الكائن الذي كان يفوق ببشاعته كل وصف، تمكن بعد صعوبة مؤلمة، وجهد كبير أن يفصح عن نفسه، وأن يلقي على زرادشت السؤال التالي:

«زرادشت! زرادشت! حاول أن تفك أحجيتي! تكلم! تكلم! ما هو الانتقام من الشاهد؟ - هذه الأحجية هي أنا! تكلم دون تردد. قل: من أنا؟».

وحلت الشفقة بزرادشت، ولكنه تمالك نفسه، وصار وجهه قاسياً، قساوة ذلك المحب الكبير، الذي كان قادراً من خلال محبته لجميع المتألمين، على أن يتحسس بوضوح، مواضع العلل وأسبابها الخفية:

«أعرفك فعلاً، قال له بصوت نحاسي! أنت مرتكب جريمة قتل الله! دعني أتابع طريقي وأمضي. لم تتحمل هذا الذي رآك - هذا الذي رآك دائماً، وفي كل مكان، وفي جميع الحالات، أنت يا أبشع إنسان! لقد انتقمت من هذا الشاهد!».

وهكذا تمكن زرادشت في الحال من إماطة اللثام عن أحجية بشاعة هذا الرجل المشوه. لقد أدرك على الفور، ما هو الداعي الحقيقي، الذي يكمن وراء بشاعة هذا الرجل، فيسببها ويكوّنها. إنه الإنسان الذي رفض الله، بارتكابه جريمة قتله وإزاحته من عالمه الذي يعيش فيه، ومن أعماقه. جريمته الشنعاء هذه هي التي سمّمت كيانه، ومسخته إلى هذا الحد المخيف. الله كواقع حي قريب، يخبو شعاعه في القلوب، عندما يجرده الإنسان، من خلال تيارات خفية، ولأسباب ذاتية، من هيمنته عليه. الدافع لارتكاب الجريمة إذن هو الانتقام من هذا الذي يرى

الأشياء كلها، وحتى المظلمة البشعة منها، المخبّأة في العالم الباطني، التي لا يريد الإنسان أن يعترف بها ويقبلها. بهذا يتضح لنا ظهور دافع جديد، أثّر بلا ريب، مع دوافع أخرى، في إضعاف فعاليّة حقيقة الله في حياتنا: الانتقام من الله. وشاء زرادشت أن يترك ذلك المكان، ولكن الإنسان الذي أثار في نفسه الشعور بالخجل والعار، كان أمْسك بذيل ردائه، وأخذ يبقبق من جديد، مفتشاً عن الكلمات، طالباً منه البقاء ثم أردف قائلاً:

«اجلس! ولكن أرجوك ألا تنظر إلي. احترم هكذا ـ بشاعتي! . . . أنا هو الإنسان الذي تفوق بشاعته كل وصف. أنا هو أبشع إنسان».

ولبث زرادشت في مكانه، وأخذ يصغي إلى الاعتراف الذي انتهى بالكلمات المرعبة التالية، التي تكشف القناع مرة أخرى عن عامل الانتقام اللاواعي، الذي يكمن في خفايا الإنسان:

«ولكن ـ كان ينبغي أن يموت: رأى بعينين كانتا تريان الأشياء كلها ـ رأى أعماق الإنسان، وأغواره البعيدة، حقارته وبشاعته الخفية كلها. . . لقد رآني دائماً: فأردت أن أنتقم من هذا الشاهد ـ أو أن أموت. . . الإنسان لا يتحمل أن يعيش شاهد كهذا الشاهد».

كل ما يفلت من سيطرة الإنسان المعاصر، وكل ما لا يقبل التكييف حسب إرادته ومقاييسه، لا يحق له، بالنسبة لهذا الإنسان، ولا يُؤذن له أن يكون. ولكن الله هو بصراحة، وبكل معنى الكلمة، ذلك الذي لا يقبل التكييف على الاطلاق. الله هو الشاهد على ما يفعل الإنسان. هو أقرب إلى الإنسان من نفسه. ولكن أبشع إنسان يرى في هذا القرب الذي لا يستطيع أن يتصرف به حسب مشيئته، تطفّلاً يضايقه، ويضيّق عليه. هو يرفض هذا القرب، ويرفض معه الإيمان بالله الذي يرى كل شيء.

د ـ الراعي والحية السوداء:

والآن ننتقل إلى عرض الصورة التي تدل على كيفية تملّك العدمية برأس الإنسان وقلبه، والإشارة إلى طريقة التخلص منها.

أما إذا جرى لزرادشت قبل رؤيته ذلك الراعي والحية السوداء الضخمة، التي عضّت نفسها بثبات في حلقه، فقد تحدث عنه زرادشت نفسه قائلاً:

«كنت أمشي لعهد قريب مضى، كئيباً في مغيب شاحب اللون، شحوب جثة الميت، ـ كئيباً وعابساً، وقد ضغطتُ على شفتي. لم تكن شمس واحدة فقط قد غابت أمامي.

وكان الطريق يتصاعد متحدّياً متمرداً خلال الحجارة الصغيرة، طريق مؤذ، منفرد، لم يعد يحوي عشبةً أو شجيرة تكافئه: طريق جبل، كان يقرقش تحت عناد قدمي.

خرساء، كانت تسير على خشخشة حصى وتهزأ بها، وهي تدوس الحجر الذي جعلها تنزلق: هكذا كانت قدمي تُلزم نفسها بالتقدم إلى فوق.

إلى فوق: ـ مع أنه كان يجلس على ظهري، نصف قزم ونصف خلد، مشلول، كسيح، يعيقني، وينقط عن طريق أذني رصاصاً يصب في دماغي قطرات أفكار كالرصاص».

ويتحدث زرادشت بعد ذلك عن الصعوبات التي كان عليه أن يتحملها في طريقه الطويل المتعرج إلى فوق، وعن كيفية شعوره بالجرأة والقدرة على تحدي ذلك القزم الذي كان يضيّق عليه الخناق بثقله واستخفافه به، ثم عن اختفاء ذلك القزم بالحال وبالفعل أمام حادث، هو في حد ذاته قاتم وكئيب. لقد سمع زرادشت فجأة كلباً يعوي من مكان قريب، فأحسّ بالشفقة، . . . وتساءل بعد حين: «هل كنت احلم إذن؟ هل كنت مستيقظاً؟ لقد وجدتُ نفسي فجأة واقفاً بين صخور شامخة، موحشة، وحيداً مهجوراً، في ضوء قمر، هو أشد ما يكون قفراً».

وماذا رأى زرادشت في صحراء ذلك الضوء الخافت المقفر؟ ـ». ولكن هنا بالقرب مني تمدّد إنسان! ـ «إنسان متمدد على الأرض، ليس منتصباً وواقفاً. ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد: «وفي الحقيقة، الذي رأيته، لم أكن

رأيت نظيره أبداً». إنسان متمدد ـ ولكن على أية صورة، وإنسان من أي طراز؟ ـ «رأيت راعياً شاباً يتلوى، يختنق، يختلج، تشوّهت ملامح وجهه من الرعب، وقد تدلّت من فمه حية ضخمة سوداء». كان تمدد في ضوء القمر الخافت المقفر. «أربّما كان نائماً؟ هنا زحفت الحية إلى داخل حلقه ـ هنا عضّت نفسها بثبات».

يقول هيدغر في تعليقه على هذا الحادث ما يلي: «نحن الآن مستعدون بما فيه الكفاية، لنرى أن هذه الحية السوداء الضخمة هي دوام الاستمرار القاتم للأشياء المتشابهة، هي في الحقيقة عبث العدمية وبطلانُها وتفاهتها. الحيّة الضخمة السوداء هي العدمية ذاتها. لقد عضّت العدمية نفسها بثبات في داخل حلق الراعي، وهو نائم. وهكذا كان بإمكان هذه الحية أن تباشر تحقيق فعاليتها، وأن تتسلل إلى فم الراعي الشاب، وهذا يعني أن تلتحم به، طالما أن الراعي لم يكن في حالة صحو ويقظة. وما أن رأى زرادشت الراعي الشاب متمدداً على هذه الصورة المذكورة، حتى قام بالخطوة التي كان يتوجب عليه القيام بها في حالة كهذه: أخذ يجر الحيّة ويشد بها بقوة وعنف، ولكن عبثاً ودون جدوى.... المقصود من هذا كله: ليس من الممكن قهر العدمية من الخارج أي أن يحاول إنسان أن ينتزعها ويرمي بها بعيداً، طالما أنه يكتفي بأن يضع عوضاً عن الله، مثلاً أعلى آخر كالعقل، كالتقدم، كالاشتراكية الاقتصادية الجماعية، كالديموقراطية المحضة. فنتيجة إرادة كهذه لإقصاء الحية السوداء، تعضّ هذه نفسها بثبات أشد إصراراً. لذلك تخلى زرادشت فوراً عن محاولات إنقاذ مشابهة»

ويتابع زرادشت حديثه قائلاً: «بصرخة واحدة صرخت أعماقي، كل ما في زرادشت من جودة ورداءة، وُجُودُه كله، وتاريخه كله، تجمّع فيه، وزعق من أعماقه يأمر الراعي أن أطبق على الحية وعضّها».

يقول هيدغر: «نحن لسنا بحاجة بعد إلى كلام أكثر، حتى يصبح المعنى المقصود أكثر وضوحاً. حية العدمية السوداء تهدّد الإنسان بالاتحاد التام به. وعلى من تباغته وتداهمه على هذا النحو، معرّضة إياه للخطر، أن يتغلّب عليها بنفسه. كل عمل وكل انتزاع يأتي من الخارج، كل المساعدات المؤقتة، مجرد كل إقصاء وإزاحة ومماطلة هي عَبَث وباطل. كلها باطلة، إذا لم يعضّ الإنسان بنفسه أعماق الخطر، أي ليس حيثما كان وكيفما اتفق، هو رأس الحية السوداء ـ صاحب السلطة الحقيقي، صدارة الشيء وأعلاه ـ الذي يجب على الإنسان أن يعضّه».

الانتصار العظيم، الذي أحرزه الراعي، عندما عمل بنصيحة زرادشت، هو أكبر دليل، في رأي هيدغر، على صحة ونجاح المحاولة المنبثقة من الذات. وفي هذا المجال تحدث زرادشت عن كيفية هذا الانتصار في ختام كلامه عن الراعي والحية السوداء قائلاً: «وهكذا وبحق! فقد عض الراعي، كما أشارت عليه صرختي. لقد عضّ عضّة قوية! وبصق رأس الحية بعيداً عنه ـ وانتصب واقفاً. لم يعد راعياً بعد الآن، لم يعد إنساناً ـ لقد تبدلت ملامحه، واستحال إلى كائن كان يشع نوراً ويتألق ضاحكاً.

ثانياً: محاولة التغلّب على العدمية:

في تعليقه على صورة الراعي والحية السوداء قال هيدغر، إنه يتوجب على الذي يريد أن يتخلص من العدمية أن يعض بنفسه أعماق الخطر، أي رأس الحية، صاحب السلطة الحقيقي، صدارة الشيء وأعلاه. هنا يتوقف هيدغر في تعليقه. وعلينا الآن أن نتساءل بدورنا: ما المقصود من رأس الحية السوداء؟ وماذا يمثل رمز الراعي في فلسفة نيتشه؟ وهل هناك من علاقة جوهرية بينه وبين المصدر الأساسي الكامن وراء نشوء العدمية وانتشارها؟.

ـ «غريزة الانتقام» من آلام هذا العالم الفاني التي تعبّر عنها النظرة الرومنتيكية التشاؤمية، وذلك في أكثر أشكالها وقعاً وتأثيراً، أي في فلسفة الإرادة عند شوبنهور، هي التي يدعو نيتشه إلى التخلص منها، وذلك بحرارة المؤمن بالحياة المحب لها. يقول في هذا الصدد:

«لأنْ يتخلّصَ الإنسان من الانتقام: هذا هو الجسر المؤدي إلى أعظم أمل، وقوس قزح بعد عواصف عنيفة

طويلة!» ويقول في مكان آخر: «هذا، نعم هذا هو فقط الانتقام بالذات: اشمئزاز الإرادة من الزمان وَتبدّلاته».

إذن فالانتقام الذي يريد نيتشه أن يخلص الإنسان منه، هو الاشمئزاز من الوجود الذي يؤدي إلى التشاؤم وإنكار الحياة، وبالتالي إلى نشوء العدمية وانتشارها.

أما إرادة القوة التي هي في حد ذاتها خلاّقة، والتي دعا إليها زرادشت، فهي الإرادة التي حررت نفسها من «تنين» الانتقام من الحياة المتسلط عليها، وذلك بتجاوزها وتخطيها عالم الراعي بخيره وشرّه، أي عالم الأخلاق الضعيفة، التي ليس بإمكانها أن تغوص مرتعشة في مهاوي الوجود، وعالم الفلاسفة المثاليين على حد سواء: هؤلاء الذين كانوا يخافون أن تُذَوِّب الحواس فضائلهم، كما يذوب الثلج تحت حرارة الشمس. فالفيلسوف الحق لم يكن بإمكانه أن يسمع صوت الحياة، طالما أن الحياة موسيقى، إذ أنه كان قد تنكر لموسيقى الحياة ونفاها. قال زرادشت:

«وهكذا وبحق، فقد عض الراعي، كما أشارت عليه صرختي. لقد عض عضة قوية، وبصق رأس الحية بعيداً عنه، وانتصب واقفاً. لم يعد راعياً بعد الآن، لم يعد إنساناً، لقد تبدلت ملامحه، واستحال إلى كائن كان يشع نوراً ويتألق ضاحكاً».

ويعقّب زرادشت على هذا بقوله:

«لم يحدث أبداً على الأرض، وحتى الآن أن ضحك إنسان قط، كما ضحك هذا الكائن».

صورة النسر ورفيقته الحية التي تطوّق عنقه:

وهكذا اختفت لوحة الراعي الذي كانت ملامح وجهه تشوهت من الرعب، واختفى معها كل من عواء الكلب الموحش في ضوء القمر المقفر عند منتصف الليل، وصورة الحية السوداء الضخمة، رمز الخطيئة المميتة. لقد اختفت كلها، وحلّت محلها ساعة الظهيرة التي تغنّى بها زرادشت بأسمى الأنغام، حيث لا ينفخ راعٍ بمزماره، ساعة السعادة التي تضحك - كما يضحك الإله، ساعة كمال الكون، كمال الدائرة الذهبية، والإطارة التي يلعب به الأولاد، ساعة النشوة والشمس الساطعة، واللحظة التي لا ظلال فيها.

وفجأة رفع زرادشت نظره متسائلاً نحو الأعالي، إذ أنه سمع نداء جارحاً آتياً من فوقه. وانظر! إنه نسْركان يخترق الفضاء بحركات دائرية واسعة، وقد تعلقت به حية، لا يَدلّ تعلقها به على فريسة، وإنما على صديقه، إذ أنها كانت متمسكة به، بتطويقها عنقه.

«إنهما صديقاي! هتف زرادشت، وقد امتلأ قلبه فرحاً».

أية فرحة ديونيزية هي هذه الفرحة أمام تزاوج الأضداد! أية نشوة ديونيزية هي هذه النشوة أمام ذلك الترابط الوثيق الرائع بين النسر والحية بالذات، بين السماء والأرض، بين الأعالي والأعماق، بين الجميل والمخيف، بين الحياة والموت، بين إله النور وإله النشوة، أي بين أبولو وديونيزوس. إنها فرحة من يقف أمام البناء والهدم، أي أمام الصيرورة والفناء في الكون، وقفة ذلك المنبهر أمام الأعمال الفنية الرائعة، بما فيها من براءة ولعب، كما يقول نيتشه، وذلك بعيداً عن كل محاسبة أخلاقية، وتضييق أخلاقي، بعيداً عن كل تعقل مثالي، وعن كل واجب وسببية وغائية. من خلال هذه النظرة الفنية إلى الكون، التي تخطت عالم الخير والشر، استطاع نيتشه أن يعيد إلى الصيرورة براءتها وجوهرها الصحيح القائم على الصراع الذي لا ينتهي، والتزاوج الذي لا ينتهي. وما التفاف الحية حول النسر على الشكل الرائع الذي سمعناه، أي في اندماجهما الكلي معاً بحركات النسر الدائرية، وبخاتم الحية المطوق لعنق هذا النسر، سوى الدليل الواضح على سعادة وارتياح ذلك الإنسان المشاهد لصيرورة الكون وتبدّلاته، المندهش الشاكر، والذي اسمه زرادشت.

يقول زرادشت: «أناشدكم أيها الأخوة أن تظلوا للأرض مخلصين». . «وهكذا فأنا أريد أن أموت، حتى يزداد من أجلي حبكم للأرض أيها الرفاق! وللأرض التي أنجبتني، أريد أن أعود من جديد، كي أجد فيها الراحة».

حرارة هذه الدعوة المنتشية بأسرار الفناء تعيد إلى

الأذهان الأبيات التالية من دالية المعري :

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض
إلاّ من هذه الأجساد
وقبيح بنا وإن قدم العهد
هوان الآباء والأجداد
سر إن اسطعت في الهواء رويداً
لا اختيالاً على رفات العباد

وتتكرر دعوة زرادشت إلى الاخلاص بحق الأرض، كالموسيقى الراقصة المليئة بالأسرار، وتواكبها موسيقى أخرى، موسيقى براءة عيني السماء الضاحكة المرحة، وغناء الشكر للروح. ويحصل التزاوج بين الروح والحواس في أناشيد هي من أروع ما خطّته يد الإنسان شكراً للحياة. لقد وَجَدَت الروح أخيراً بيتها ومسكنها عند الحواس، كما وجدت الحواس أخيراً بيتها ومسكنها عند الروح، ويدعو نيتشه القارىء في هذا الصدد كي يتذكر الشاعر حافظ الشيرازي كمثل لهذا التحول في النظر إلى الروح والحواس.

وقد جاء هذا القول لنيتشه، الذي وقعتُ عليه مؤخراً، يؤكد لي ما كنت أحس به من بعض أوجه التقارب بين «هكذا تكلم زرادشت وبين «الديوان الشرقي الغربي» لغوته، وهو الديوان الذي تأثر فيه هذا الأخير بحافظ الشيرازي التأثّر الكبير، كما يقول هو نفسه.

هذه الفرحة المتدفّقة من قلب الأرض ومن أعالي السماء الضاحكة، هي فرحة إرادة القوة التي ترى في كارثة العدمية ضرورة لا بد منها للانتقال بالإنسان إلى نموّ جديد كبير. إنها محبة زرادشت للحياة التي ترى في سحابة العدمية الثقيلة السوداء بالذات، سحابة العاصفة المبشرة بالخير الذي لا بدّ آت. إنها أخيراً تلك اليد الشاكرة الكريمة التي تمدّ ذلك الضحك الذي يترنّح حولها من قلب الأرض، «كخيمة ملوّنة مزركشة فوق رؤوس الناس».

الخاتمة :

«الجوهر الديني» (من كتاب ما وراء الخير والشر).

يقول نيتشه :

«من هو مثلي قد اجتهد بدافع رغبة غامضة، ولمدة طويلة أن يفكر حتى العمق بالنظرة التشاؤمية، وأن يحاول إنقاذها من قالب التعنّت والسذاجة الذي ظهرت فيه مؤخراً، . . . . أي في شكل فلسفة شوبنهور، مَنْ نَظَر حقيقة ولو مرة واحدة، بعين آسيوية وما فوق آسيوية في خفايا، وما تحت أكثر طرق التفكير الممكنة إنكاراً للحياة، وذلك ما وراء عالم الخير والشر، وليس بعد الآن، كبوذا وشوبنهور، اللذين عاشا تحت سيطرة الأخلاق وسحرها - ربما استطاع وبدون أن يريد حقاً، أن يفتح عينيه على المثال المضاد - على مثال الإنسان الأكثر جرأة ورشاقة، والأكثر حياة وتقبّلاً للكون، هذا المثال الذي تعلّم، ليس فقط أن يقنع بالذي كان، وما هو حاضر، وأن يتحمله، وإنما أن يريد من جديد ما حصل وما كان، وذلك بدون ملل أو شبع، وأن يعلن منادياً تقبله، ليس فقط للمشهد كله، وإنما وفي الحقيقة لهذا الذي هو بحاجة إلى هذا المشهد - وماذا؟ ألا يكون هذا هو الإله بالذات الذي يعيد بالضرورة ومن جديد الهدم والألم؟ . . .».

رائع هو هذا النص الذي يتألف، كما رأينا، من جملة واحدة، روعة هذا الحنين الذي يتدفق منه نحو ذلك الإنسان اليوناني، ما قبل سقراط، الشاكر للإله وللكون، في مقابل إنسان فلسفة شوبنهور، المتشائم العابس في وجه الكون والإله؛ بين إنسان فلسفة شوبنهور المريض المحطم، الذي تنكر للحياة ورفضها، لأنه لم يستطع أن يستأصل آلامها، وبين ذلك اليوناني الديونيزي المرح، الذي قبل الحياة برهبة وصمت تقي، الحياة كلها بأفراحها وآلامها، بأقسى آلامها وأمرّها، معلناً من خلال سعادته تقبله، ليس فقط للمشهد كله، وإنما وفي الحقيقة لهذا الذي هو بحاجة إلى هذا المشهد، كما يقول النص المذكور أعلاه. «وماذا؟ ألا يكون هذا هو الإله بالذات، الذي يعيد بالضرورة، ومن جديد الهدم والألم؟».

- وهكذا نفهم مما قاله نيتشه عن «الجوهر الديني»، إن التجربة الدينية الصحيحة أصبحت بحاجة إلى إيجاد إنسان جديد، يتخطى «تشاؤم الضعف» المسيطر على

الإنسان الأوروبي المعاصر، والذي لم يتمكن نيتشه من اختيار رمز يدلّ عليه أفضل من «الفارس مع الموت والشيطان»، كما رسمه الفنان «دورر» «Durer». هذا الفارس بدرعه وبنظراته القاسية النحاسية الحادة، الذي يعرف كيف يأخذ طريقه المخيف غير مبال أو مكترث، بين رفيقي طريقه، أي الموت والشيطان، اللذين يعشان في النفس قشعريرة الرعب والهول، . . . علاوة على كونه، لا يحمل أية بارقة أمل، وحده مع الحصان والكلب، فارس كهذا الذي رسمه «دورر»، هو في نظر نيتشه شوبنهور بالذات، الذي كان يفتقد كل أمل، والذي انتقم من الأشياء ومن الحياة، وأجبرها على اتخاذ صورة عذابه وآلامه، وذلك تمسكاً منه بالحقيقة التي كان يريدها، وبعدم تخلّيه عن مبدأ التقييم الأخلاقي العنيد.

في وسط هذا الجو القاتم الملبّد بالغيوم السوداء، ترتفع دعوة نيتشه الملحّة لإحياء جديد للمأساة اليونانية، ولإيقاظ سحر الحياة الديونيزية وموسيقاها، التي نشأت منها هذه المأساة، وإلى مدّ خيمة سماء اليونان ما قبل سقراط، سماء الجنوب الصافية، البراقة المليئة بالأسرار فوق الرؤوس. إذ أنّ المأساة اليونانية بسحر نشوتها المتسامية، في الألم والمرح على حد سواء، هي في نظر نيتشه «شراب الشفاء» الذي تحتاجه أوروبا، كي تتمكن من التصدي لكارثة العدمية، التي حلت بالناس، وأخذت تطوّق أعناقهم بفراغها وبطلانها وشؤمها.

وإذا تذكرنا في هذا الصدد ما قاله «رُومانو غفارديني» Romano Guardini من أن الصورة تصيب بطريقة أكثر مباشرة داخل الخلايا، وبطريقة أعمق، جذور حياة الإنسان الباطنة، من مجرد أية فكرة، - فإن الصورة المضادرة لصورة «الفارس والشيطان»، أي صورة «أوديبوس لسوفوكليس»، لكفيلة بأن تدلنا وبوضوح، على الأمل الكبير، الذي كان نيتشه يعلّقه، من وراء ميلاد جديد للمأساة اليونانية. إذ أن «سوفوكليس»، الشاعر والمفكر الديني معاً، الذي يستهلّ «أوديبوس» بأغنية انتصار قدسية عالم ما بين السماء والأرض، كما يقول نيتشه، إنما يريد من خلال نشيده هذا، أن يبرّر هول الآلام ووحشيتها، تماماً على عكس شوبنهور، وأن يشير إلى أن تقبّلها من الإنسان المأساوي القوي الصامد، يجعل صاحبها يحظى بقوة سحرية مباركة، تعود على من حوله، في حياته وحتى بعد موته، بأكبر الخيرات والنعم. هذا، وإن «أوديبوس في كولون» الذي يعرف نفسه في حماية الإله ومرحه وبركته، معرفة ذلك الإنسان المرتعش المندهش الشاكر، وذلك رغم أكثر الآلام عنفاً وقساوة، وأشدها ضراوة ومرارة، والذي يستقبل موته برعشة النشوة الديونيزية ومرحها، هو الإنسان المؤمن كأروع وأصفى ما يكون الإيمان، هو إنسان «النهار الجديد»، الذي يمكن أن تبدأ به أوروبا، وبقوة، تصدّيها لكارثة العدمية، التي تقبع في أخفى خفايا الإنسان المعاصر، وتنخر في قلبه وحواسه وتطلعاته.

بيروت

ظل أخضر

علي الطائي

وأنت تلقي،
فوق أوراقي بلاداً شاتيهْ
تتركني،
أبحثُ لي عن ملجأ فيها -
قرِّبْ ليَ الربيعَ قد،
ألجأُ فيه للذي أطولُهْ
مُكتفياً بدفْئي،
مُكتفياً بما يُتيحُهُ الجمال من مجاملاتْ
ولا تُخلّني مُحوَماً،
فوق رِغابي الآسرهْ
كطائرٍ مُرتعِبٍ من عُزلةِ الصيادْ -
رأسي إذا تركتني مُوزَّعاً
رأسُ المحبِّ في ليلتِهِ الأولى -
ذِئباً مُحاصراً،
أَظلُّ في مزرعةٍ مُسوَّرهْ -
تتركُني كأنني،
أبحثُ في نهايةِ الروايةِ المدمِّرهْ
عمَّنْ تبقّى تحت أنقاضِ فصولِها
أَحسَبُ أني بينَهم -
خذْ هذه الحقائبْ
وهذه الممالك التي،
في دفتري
وزِّع علينا صُوَراً،
كنّا بلا حقائبٍ فيها ولا مُرتَّباتْ
أَقنِعْ لنا الأسبوعَ
أنْ يمضيَ مُسرِعاً،
فقد نُلاقي،
في نهايةِ الشهرِ المفاجأهْ
ولا تدَعْنا
كموظفينَ يحلُمونَ بالهِباتِ والهدايا
في الباصِ، أو
فوق وسادةِ القيلولهْ -
لقد أضعْنا صُحبةَ الليالي
والنزلاءُ الظرفاءُ،
أطفأوا الغُرَفْ
وآخرَ الليلِ تفرَّقوا
في ريحْ -
ليس كثيراً،
أنْ تُعيرَنا المِصباحْ
ونحنُ في صُبحٍ جميلٍ سنضمُّ
كلَّ ما نُريدْ.

بغداد

صورة الذات وصورة الآخر عند يوسف إدريس

الدكتور شاكر عبد الحميد

يستخدم مصطلح «صورة الذات» عادة في الدراسات النفسية والاجتماعية كي يشير إلى ذلك النسق التصوّري الذي يتبّناه أحد الأفراد حول الخصائص النفسية والاجتماعية والبدنية التي ينسبها لنفسه وهو يشير إلى النسق التصوري المتّسق من الخصائص العقلية والسلوكية والاجتماعية والانفعالية التي تنسبها جماعة معينة من البشر إلى نفسها. وصورة الذات هنا تعني نظرة الفرد ـ أو الجماعة أو الشعب ـ لذاته، أي ذلك الوصف الشامل الذي يمكن أن يقدّمه الفرد عن ذاته في وقت ما[1] وتنقسم صورة الذات إلى: صورة واقعية أي ما يرى الشخص نفسه عليه في الواقع فعلاً، ثم إلى صورة مثالية، وهي ما يطمح الشخص في أن يكونه، كما يمكن النظر إلى صورة الذات أيضاً من خلال منظور داخلي، أي الطريقة التي نرى بها أنفسنا (في الداخل) فعلاً، وكذلك من خلال منظور خارجي، أي الطريقة التي نعرض بها أنفسنا على الآخرين (في الخارج) فنحن نعرض أو نظهر أنفسنا في حالة الذات الاجتماعية وفقاً للطريقة التي يرانا بها الآخرون والتي نرغب في ترسيخها في أذهانهم عنا. أما الذات الخاصة الداخلية فهي ما نرى أنفسنا عليه فعلاً دونما حاجة لارتداء الأقنعة التي تكون أقرب إلى عالم الخارج الاجتماعي منها إلى عالم الداخل الحقيقي[2]. أما صورة الآخر فهي مجموعة الخصائص والسمات والمعتقدات والسلوكيات والأفكار التي ننسبها للآخرين سواء كانوا من الأفراد أو الجماعات أو الشعوب.

هذه تعريفات أساسية رأينا أن نبدأ بها ونحن نحاول أن نتعرض لهذا الموضوع الخاص في أدب الكاتب الكبير يوسف إدريس، هذا الكاتب الذي نلمح دائماً في أعماله تلك المقارنات الدائمة التي يعقدها بين الأنا وبين الآخر، بين الذات وبين ما يقع خارج هذه الذات، بين الشعب المصري والشعوب الأخرى خاصة شعوب أوربا وأمريكا. هذا الموضوع الخاص بصورة الذات الجماعية، صورة الإنسان المصري والعربي، أي مجموعة الخصائص التي ينسبها يوسف إدريس في بعض أعماله لهذا الإنسان في مقابل مجموعة الخصائص والسمات التي ينسبها للآخر (الشعوب الأخرى). ولم يكن يوسف إدريس هنا ينسب إلى صورة الذات كل السمات الايجابية أو كل السمات السلبية، كذلك كان الأمر في حالة «صورة الآخر»، ليست ايجابية تماماً ولا سلبية تماماً، عموماً. فنحن نحدد أنفسنا في هذه الدراسة بالكتابة عن ثلاثة أعمال روائية فقط ليوسف إدريس رأينا أنها تمثّل فعلاً إلى حد كبير بؤراً أو محاور أساسية يمكن أن ننطلق منها ونحن نحاول معرفة مجموعة المكونات الفرعية المكونة للإطار الكبير الذي يشتمل على تصور يوسف إدريس لصورة الذات (العربية) وصورة الآخر (الغربية). هذه الأعمال هي على التوالي: السيدة فيينا عام ١٩٦٢[3] ورجال وثيران عام ١٩٦٤[4] ونيويورك ٨٠ عام ١٩٨٠[5].

هذه الدراسة تمثل محاولة من كاتبها لفهم بعض خصائص الشخصية العربية المعاصرة كما انعكست في بعض إبداع كاتب كبير مثل يوسف إدريس[٦].

صورة الذات:

العمل الذي نستطيع الحديث عنه هنا باعتباره يمثل هذه الحالة أكثر من غيره هو الرواية القصيرة «السيدة فيينا» التي نشرها يوسف إدريس أولاً ضمن كتابه «العسكري الأسود» ثم نشرها بعد ذلك مع رواية «نيويورك ٨٠» معطياً لها اسماً إضافياً جديداً مع الاحتفاظ بالاسم القديم - هو فيينا ٦٠» ربما ليقابل بين حالة شخصياته وطبيعة تفكيرها في الستينات وحالتها - وربما حالته هو وطبيعة تفكيره - في الثمانينات. وهذا العمل يبرز فيه أكثر من غيره ذلك التضاد أو المقابلة الحادّة بين صورة الذات وصورة الآخر، ففيه تحدث دائماً تلك المقارنات بين المجتمع الشرقي والمجتمع الغربي، بين أطفال الشرق (العربي طبعاً) وأطفال الغرب، نساء الشرق ونساء الغرب، ورجال الشرق ورجال الغرب، بين قيم وعادات وتقاليد وإنجازات تتفاوت وفقاً لتفاوت اتجاه السهم شرقاً أو غرباً. في هذه الرواية نجد أن مصطفى أو «درش» - الشخصية المحورية - يقوم بالكثير من الحيل من أجل أن يوفد دون زملائه «في تلك المهمة الرسمية الخاصة بالتبادل التجاري مع هولندا وتم له الانتصار» وهو كما يصفه المؤلف «لم يأت إلى امستردام أو لأوربا لمهمة رسمية ولا حتى للتفرج أو الفسحة، ولكنه جاء بهدف واحد فقط، للنساء، رغبته الدفينة كانت أن يجرب تلك المرأة الأوربية ذات الشخصية». المرأة هي المفتاح الذي يفتح به يوسف إدريس كثيراً سر الرجل ويفضحه، وهي المرآة التي تنعكس على صفحتها تلك المقارنات الكثيرة التي يعقدها بين صورة الذات وصورة الآخر، وهي الموضوع الذي اعتمد عليه كثيراً في نقده للمجتمعات الشرقية أو الغربية، وهي الموضوع الذي تظهر شخصياته الفنية في حالات عديدة كما لو كانت تقف أمامه متحيرة ذاهلة، تحبه كثيراً وتكرهه كثيراً، وفقاً للموقع والموضع والزمان. على أنه يحسن بنا الآن أن نبدأ في الحديث المفصل شيئاً ما عن صورة الذات وصورة الآخر كما عرضها يوسف إدريس في «السيدة فيينا» هذا مع وعينا بأنه في حالات كثيرة كانت الصورتان تأتيان معاً في حالة اختلاط ناجم عن المقارنات الكثيرة التي يعقدها الكاتب بين الصورتين.

١ - صورة الذات:

صورة الذات كما يطرحها الكاتب في هذا العمل ليست صورة واحدة، فهناك الصورة العامة الاجمالية الخاصة بالشعب المصري ككل ثم هناك الصورة النوعية الخاصة المتعلقة بالطبقة البرجوازية الجديدة التي ظهرت بعد الثورة وتمثّلت في مجموعة الموظفين الذين استفادوا من الإمكانيات التي أتاحتها الثورة لهم من خلال فرص التعليم والترقي لكنهم قاموا بتغليب مصالحهم ونوازعهم الخاصة على المصالح والنوازع العامة وإن ظلت هناك بداخلهم أو بخارجهم بعض العلامات الدالة على عرفانهم بالجميل للثورة والوطن، ولكن ليس بالصورة الواجبة. وسنبدأ بالحديث عن هذه الصورة النوعية الخاصة، لأنها نتيجة لانتشارها وسيطرتها وتأثيرها توشك أن تكون عامة، كما أن تأثيرها ظل يتزايد بعد أن كتب يوسف إدريس هذه الرواية كما لو كان يحذر من مثل هذا النمط من الشخصيات، أو كما كان يحاول أن يوقظ في هذه الشخصيات الجانب الايجابي فيها وهو موجود دون شك رغم محاولاتها الدائمة لإخفائه والهروب منه. إن سيادة هذا النوع من الشخصيات وتأثيره المتزايد على حاضر الوطن ومستقبله في خمسينات وستينات وسبعينات وثمانينات هذا القرن تجعله يتحول من شخصية نوعية خاصة إلى شخصية كلية عامة، وإن كانت هذه الكلية بالطبع لا تنفي وجود تلك الشخصية الكلية الأخرى العامة التي تحولت إلى شخصية نوعية نتيجة لندرة وجودها أو نتيجة لمتغيرات اقتصادية وسياسية واجتماعية كثيرة حدثت ومنعتها من التعبير الكامل عن نفسها ومن النمو والتحقّق بالشكل الواجب والمطلوب. إن الشخصية السائدة في هذا العمل، والتي تفرض نفسها عليه هي شخصية مصطفى أو «درش» التي نستطيع من خلال وصف الكاتب له أن نحدد الملامح الخاصة للشخصية الجديدة - لكن غير الحقيقية - التي انتشرت في المجتمع المصري فيما بعد الثورة والتي يحذر الكاتب منها ولا يدينها كلية ولا يفصلها أيضاً عن جذورها

التاريخية ولا عن المتغيرات السياسية والاجتماعية المصاحبة لها.

هذه صورة خاصة للذات تظهر على سطح المجتمع ومن ثم يمكننا أن نسميها «صورة السطح» أما الصورة الأخرى التي لا تظهر بل تكمن هناك في قاع المدينة وقاع الريف، تعمل وتكدّ وتناضل وتسعى لتحقيق الأهداف، فهي ما يمكن أن نسميها «صورة العمق». والشيء الذي قد يدعو للدهشة هو ما يمكننا ملاحظته من أن «صورة السطح» غالباً ما تظهر خارجة من أعماق «صورة العمق» ثم بعد ذلك تستقلّ عنها وتعارضها.

أولاً: صورة السطح:

مصطفى أو «درش» كما يسميه الكاتب هو الممثل الحقيقي لصورة السطح في هذا العمل الإبداعي، وهو كما يصفه يوسف إدريس «جادّ وقور يحدّثك بصوت الواثق من نفسه ويستعمل دائماً كلمة «يا حبيبي»، حتى إذا حادث الغرباء. وهو مصريّ، حرك، لا يترك فرصة للقفش والتنكيت إلا وانتهزها ـ كلمة والثانية وينظر إليك بعينين عسليتين وبزاوية خاصة ويقول لك: ما تبقاش كرديا أمال. وكأي مصريّ طبعاً إذا غضب يقول لك: وديني أحط صوابعي في عينيك. ويزعل وينفعل ولكن أقل كلمة ترضيه، وموته وموت من يحاول استكراده أو الضحك عليه، وفرق كبير بينه في العمل وبينه في حياته الخاصة، فسمعته في المصلحة حريص كل الحرص ومعاملته للناس بالأصول، وتلك الأصول لا تمنعه طبعاً من زجر مرؤوسيه أحياناً وإزجاء الملق للرؤساء». في هذا المقطع يصور الكاتب ببراعة كبيرة ورهافة حس وقدرة على الملاحظة والالتقاط، الكثير من الخصائص السائدة في الشخصية المصرية الحالية من وجهة نظره، هذه الخصائص التي نستطيع أن نجملها كما يمثلها «درش» في هذا المقطع وفي مقاطع كثيرة من هذا العمل فيما يلي:

١ ـ روح الفكاهة والدعابة والمرح السريع والسخرية المريرة من الذات والواقع والحياة.

٢ ـ القابلية للتغير الوجداني السريع من الغضب إلى الرضا، أو من الرضا إلى الغضب، أو من الثورة إلى السكون، أو من السكون إلى الثورة، وهذه الناحية التي قد تبدو للوهلة الأولى صفة حسنة تحمل في طياتها نقيضها أيضاً لأنها قد تمنع المرء كثيراً من تحقيق أهدافه إذا كان يمكن تحويله بهذه السرعة من حالة إلى حالة من خلال تغيير مثير للحالة الأولى. مثلاً يمكن إحداث التغيير من الغضب أو الثورة إلى الرضا والسكون بإزالة مسببات الغضب والثورة. ويوسف إدريس يبدو كما لو كان هنا يحذّر من هذه الحالة من تغليب الانفعال على العقل وتغليب الأهداف قصيرة المدى على الأهداف بعيدة المدى.

٣ ـ العلاقة المزدوجة بالسلطة، فهو يميل للسيطرة على مرؤوسيه الأصغر منه، ولكنه في الوقت الذي يميل فيه للخضوع لرؤسائه، وهذا التضادّ والتناقض غير المثير للتساؤل في نفسه يجعله يبدو في كثير من الأحيان صورة مشروخة منقسمة منشطرة تفعل الشيء ونقيضه لأنها لم تصل بعد إلى فهم جوهر الأشياء وإلى الدور الخطير الذي يمكن أن تلعبه الديمقراطية في السلوك الإنساني والشخصية الإنسانية والمجتمع الإنساني.

٤ ـ هذه الشخصية تتضمّن أيضاً الكثير من عوامل ودوافع الرغبة في التواصل مع الآخرين والرغبة في الحديث معهم ومعرفة أفكارهم وأخبارهم، لكنها خلال ذلك تفكر أيضاً كيف يمكنها أن تستفيد من مثل هذه العلاقات.

٥ ـ التظاهر بغير ما يوجد في الباطن، ومحاولة الهروب من أشياء توجد في هذا الباطن وتمتدّ إلى عمق خبرة الأسلاف أو تمتد من خارج الوطن إلى داخله ومن خارج الأنا إلى واقع المجتمع الخارجي الذي هو ليس أنا آخر بل نحن الجماعية، فمصطفى عندما يتذكر مصر في لحظة من خلال إحدى أمسياته في أحد ميادين فيينا يشعر بالخجل الشديد لأنه لا يفعل شيئاً لبلده التي سافر مستغلاً إمكانياتها سوى أن يبحث عن امرأة، وهو يحاول أن يجد تبريراً لمسلكه هذا الخاصّ بالبحث عن أوربا من خلال تذكره لتصوّرات أصدقائه من المصريين عن أوربا. فقد قالوا له قبل سفره إنه «يكفي أن تمشي في الشارع بلونك الأسمر وشعرك الأكرت حتى تجد النساء يتساقطن تحت أقدامك، بل يكفي أن

تقول لأي واحدة إنك مصريّ حتى ينتهي كل شيء . . وها هو ذا قد قالها إلى الآن ألف مرة ولم يبدأ أي شيء».

إن إحساسه بمصريته هناك وإعلانه عن هذه «المصرية» وشعوره بهذا الانتماء لا يتم استخدامه إلا من أجل هذه المصلحة الخاصة، إن العام هنا يستخدم من أجل الخاص وبناء على تصوّرات سطحية وخاطئة عن الذات وعن الآخر.

- التعامل مع الأشياء بالمنطق السريع اللحظي العابر المؤقت الأناني، فهو عندما رأى فتاة في أحد ميادين فيينا ذات أمسية أراد أن يأخذها معه وحينما أخبرته بأنها تنتظر صديقها قال لها «هيا بنا يا شيخه ودعينا من صديقك هذا» وقال لها أيضاً «أنا حاضر وصديقك غائب. دعينا من الغائب وأكتفي بالحاضر» وبالطبع رفضت الفتاة أن تصحبه لأنه كان يتعامل مع مفاهيم الغياب والحضور بطريقة إطلاقية، فالغائب في نظره غائب تماماً والحاضر حاضر تماماً، وهو لم يستطع أن يدرك أن الغياب حالة من حالات الحضور وأن الحضور حالة أو تمهيد لحالة من حالات الغياب، وأن المسائل لا تؤخذ بمثل هذه النظرة الضيّقة السريعة الذاتية.

١ - الشعور بالانبهار أمام السلوك الغربي والرغبة أحياناً في التوحّد معه، فالجنود الأمريكان استطاعوا في لحظات أن يصاحبوا الفتيات الصغيرات في أحد ميادين فيينا، بينما هو أمضى عدة أيام بلياليها يحاول أن يفعل ذلك. وشعوره بهذه الحيرة وهذا العجز جعله يقول لنفسه «لا بد أن هؤلاء الخواجات يتفاهمون مع بعضهم البعض بطرق لا نعرفها نحن الشرقيين».

كان مصطفى خلال ذلك يحاول أن يقنع نفسه أنه في قلب أوربا وأنه يخوض التجربة «وأن هذا يحدث له حقيقة». وكان يشعر في أعماقه بالنقمة على أسر الفتيات النمساويات لأنها تترك بناتها هكذا نهباً للأمريكان - في رأيه - في حين أنه كان في أعماقه يتمنى أن يتوحد بهؤلاء الأمريكان ويصبح واحداً منهم، وفي هذه المسألة بالتحديد، حينما تزايد شعوره بالإحباط والعجز عن التوحد شعر بالشجن والوحدة والغربة الشديدة وتثاقلت مشاعره وأفكاره وثقلت عليه فلجأ إلى أحد البارات محاولاً التغلّب على مخاوفه وهمومه.

٨ - فقدان الثبات الانفعالي المدعي أو المتظاهر به، أي سقوط واجهة الجدية والرزانة وممارسة بعض مظاهر الطفولية والاندفاع السيكوباتي في السلوك حين لا تتحقق الأهداف. فهو حين شعر بعجزه الشديد وفشله في التقاط أية امرأة حتى تلك اللحظة قال لنفسه «وايه يعني، البلد اللي ما حد يعرفك فيها، اعمل اللي تعمله فيها. . . » وهكذا بدأ يلقي بتحيات المساء ذات اليمين وذات اليسار بصوت مرتفع ضاحك غير مبال أن يردّ عليه أحد. وإذا توجّه بتحية إلى امرأة وأشاحت بوجهها في استنكار وتقزّز أخرج لها لسانه وكاد يقول: «يلعن أبوكم: يعني ما ينفعشي إلا الأمريكان».

٩ - السلوك الاستهلاكي: كان «درش» في اللحظات التي لا يطارد فيها امرأة تنتابه رغبة ملحة في التفرج على واجهات «المحال التجارية في الشوارع» فرغبته في التفرج على محتويات الواجهات ومقارنة الأسعار الموضوعة على المعروضات بأسعار القاهرة وانتقاء أحسن الأنواع وأرخصها، كانت رغبة ملحة لا يكاد يستطيع مقاومتها، ومع هذا فله يومان وهو يقاومها بعنف، فشيء من اثنين، إما أن يتفرغ لها أو أن يتفرغ للمهمة التي أوفد نفسه إلى أوربا من أجلها».

١٠ - الميل إلى الكذب والمبالغة والتفاخر حتى يكسب نفسه موضعاً أكبر من حجمه الحقيقي في أعين الغرباء، فمثلاً حين بدأ يتعرف على امرأة في فيينا سألها عن فندق كبير ليوهمها أنه يقيم فيه، في حين أنه كان يقيم في فندق آخر أقل درجة، كما أنه كان وهو يحادثها يتظاهر بالفهم ويهز رأسه ويندهش في حين أنه لم يكن يفهم الكثير مما تقوله. وخلال علاقته السريعة بها ظهر لديه العديد من الخصائص الخاصة المميزة لهذا النمط من الشخصيات مثل سرعة التعرف على الآخرين وسرعة رفع الكلفة بينه وبينهم مستغلاً التظاهر بالسذاجة أحياناً والسخرية والنكتة أحياناً أخرى والاندهاش الحقيقي أو المصطنع أحياناً ثالثة ثم التظاهر بالفهم والمعرفة

بواطن الأمور أحياناً رابعة. وكل هذه على أية حال عمليات تظاهر وليست سلوكيات حقيقية أو طبيعية.

١١ ـ التعامل مع الآخرين باعتبارهم أشياء والتعامل مع الواقع من منظور التمركز حول الذات Egocentrism هذا المفهوم الذي استخدمه عالم النفس السويسري الشهير جان بياجيه كي يشير به إلى نزعة الطفل لاستخدام اللغة استخداماً ذاتياً دون أن يضع في اعتباره خصائص ومتطلبات المستمع، وأيضاً كي يعبر به عن عدم دراية الطفل بفكرة «وجهة النظر» وبالتالي جهله بأن وجهة نظر لشيء ما أو موضوع قد تختلف عن وجهة نظر أو رأي أو منظور الآخرين[٧] هذه الفكرة يمكن من خلالها تفسير أو وصف الكثير من مظاهر السلوك الشائعة في المجتمع المصري المعاصر فيما يتعلق بتعامل الناس فيما بينهم في كثير من مجالات الحياة الثقافية والسياسية والتعليمية والتربوية. وقد ظهرت هذه النزعة لدى «درش» في كثير من مواقف هذه الرواية، فهو كما عبر عنه يوسف إدريس «لا يؤمن بأي قانون يحكم هذا العالم إلا قانون ما يريده، ما يريده هو الحلال وهو الصواب. أما أن يكون ما يريده هذا بعيد المنال أو يمتّ إلى غيره أو إلى أي شيء من هذا القبيل فتلك أمور لا تهمّ درش في قليل أو كثير». هذه هي على الأقل معظم الخصائص المميزة لصورة السطح الخاصة بالشخصية المصرية المعاصرة كما عرضها لنا يوسف إدريس من خلال هذه الشخصية التي التقط الكاتب خصائصها بحساسية فائقة. إننا نستطيع أن نلخّص خصائص صورة السطح فيما يلي «إنها شخصية تتظاهر بالودّ ويمكن أن تكون ودودة فعلاً، تكثر من المرح والسخرية، حساسة للمفارقة وتضحك على تناقضاتها وتناقضات واقعها، سريعة التغير وجدانياً من الانفعال إلى نقيضه، علاقتها بمفهوم السلطة غير محلولة بل تتضمن تناقض السيطرة والخضوع، ترغب في التواصل مع الآخرين. لكن هذا قد يكون مدفوعاً بواسطة البحث عن المصالح الخاصة، تتظاهر بغير ما تبطن وتحاول الهروب من أشياء، في باطنها تعتقد بحقيقتها، لكنها تظن أنها تتعارض مع مسلكها وأهدافها، تتعامل مع الأمور بالمنطق اللحظي السريع العابر المؤقت الأناني الاستهلاكي، منبهرة بالغرب، وترغب في التوحّد معه، ولكن ذلك يكون فيما يتعلق بقشور الحضارة الغربية، وليس بجوهرها أو بجوانبها المضيئة، إمكانية فقدان الثبات الانفعالي الظاهري عند حدوث الفشل أو إدراك صعوبة تحقيق الأهداف. وهنا قد تلجأ الشخصية لبعض مظاهر السلوك الطفلي أو الاندفاع السيكوباتي أو تزايد التمركز حول الذات، إضافة إلى تغليب المصالح الخاصة على المصالح أو السمعة العامة.

هذه هي خصائص صورة السطح كما استطعنا أن نرصدها، فما هي خصائص صورة العمق؟

٢ ـ صورة العمق:

إن صورة السطح كما أوضحنا سالفاً تشتق أصولها وجذورها من صورة العمق، وغالباً ما تكون صراعات وتناقضات وإحباطات صورة السطح نابعة، من ناحية، من رغبتها في معارضه صورة العمق أو اقتلاع جذورها منها، ومن ناحية أخرى من إدراكها العميق بصعوبة اقتلاع هذه الجذور، بل وبحضور صورة العمق أحياناً داخل صورة السطح بشكل كثيف وتغلّبها عليها في أحيان كثيرة. إن صورة العمق هنا، في هذا العمل الإبداعي، يمكننا أن نشتقها من خلال صورة السطح في لحظات صفائها وصدقها. إن «درش» على وعي أيضاً بالخصائص الايجابية الضاربة بجذورها في أعماق الشخصية المصرية، لكنه يدرك أيضاً أن هذه الجذور أحياناً ما تعاني الأهوال حتى تخرج إلى السطح، فإذا خرجت إلى السطح، تحولت من جذور قوية إلى أشجار وأوراق ضعيفة هشة، بفعل عوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية تساءل كثيراً عنها ولم يحاول تفسيرها ـ إن أهم خصائص هذه الجذور ما يلي:

١ ـ الوعي بالإصرار الكامن في أعماق هذا الشعب لكنه الوعي في الوقت نفسه أيضاً بأن هذا الإصرار الذي تتحرك من خلاله الجذور تقوم بإفساده الأغصان والأوراق «كان يتهم نفسه بالجنون لأن شيئاً ما في

نفسه كان يهيب به أنه لا بد ظافر بتلك المرأة أو غيرها هذه الليلة . . أمنية مستحيلة التحقيق ولكنه مصر عليها وكأنها وشيكة الوقوع ، نفس الإصرار الذي دفعه للمجيء إلى أوربا وهو متأكد لسبب ما - أن ما يريده سيحدث ، إصرارنا نحن المصريين العنيد الغريب ، إصرار الأب الجائع الذي لا يكاد يجد اللقمة على أن يجعل من ابنه الطفل ، الذي يلعب الذباب الاستغماية حول عينيه ، مهندساً أو طبيباً ، إصرار الفلاح الذي يريد سقي مساحة شاسعة من الأرض بشادوف يحمل في كل دفعة حفنة ماء . والغريب أنه إصرار لا يخيب . فالأب فعلاً يظل يعاند حظه وحاجته وطبقته حتى يجعل ابنه مهندساً أو طبيباً ، والفلاح يظل ينحني ويعتدل ألف مرة ، مليون مرة ، عدداً لا حدّ له من المرات حتى ينجح في ري الأرض » .

خلال ذلك يكشف «درش» عن خاصّية مصرية تتعلق بالجذور ، بصورة العمق ، لكنها مفتقدة عن مستوى الأغصان والأوراق والثمار ، عند مستوى صورة السطح ، وخلال ذلك يكشف «درش» أيضاً عن خاصية مصرية مميزة أخرى لكنها أيضاً مثل خاصية الإصرار تفقد ذاتها خلال الطريق .

٢ - إن هناك دافعية غلابة للمعرفة والاستطلاع والاكتشاف لدى الإنسان المصري ، دافعية تجعله يتحرك من مكان إلى مكان ومن شخص إلى شخص بهدف المعرفة لكن موضوعات المعرفة غالباً ما تتعلق بالسطح لا بالعمق ، وتكون الأهداف المطروحة ليست هي أهداف المعرفة الحقيقية ، المعرفة الحقيقية غالباً ما تكون عامة وللمصلحة العامة ، أما أهداف المعرفة هنا فهي أهداف خاصة ، سريعة وعابرة كما قلنا . إنه يتحرك في شوارع فيينا ، ينظر إلى كلّ تفاصيلها ويستغل كل طاقات الابصار والرؤية والانتباه ، ولكن ليس بحثاً عن المعرفة أو الفائدة العامة ، ولكن طلباً للنساء ولأسعار ما تعرضه المحال التجارية ، وبصر «درش» مخطوف كله وموجّه إلى رواد الشارع ، القليلين يكاد يرى بأربع عيون ، عين على الرصيف الذي يمشي عليه وعين على الرصيف المقابل ، وعين على الشارع الممتد أمامه تستكشف وعين على الشارع الممتد خلفه تفتش ، لعل شيئاً قد مر غير ملحوظ من عيونه الثلاث الأخرى » . هذا الاستطلاع المكثف والانتباه المركز والاهتمام الزائد يوجه إلى غير أهدافه ، وطرح هذا جانباً لا بد أن يحيلنا إلى أهداف أخرى في الحياة وفي الحضارة الغربية لا بد أن نسعى إليها نستكشفها وندركها ونعرفها ونتمثلها ونستفيد بها وبما يتناسب مع واقعنا وخصوصيتنا الحضارية والإنسانية .

٣ - خلال علاقة «صورة السطح» بالمرأة الأوربية كانت تظهر لديه بعض الخصائص والأفكار التي تمنى بشكل حقيقي أن توجد في وطنه عند «صورة العمق» كما أنه ظهرت لديه بعض عوامل النقد للواقع المصري من خلال ملاحظاته لسلوك المرأة وحالة الأطفال في الداخل (مصر) والخارج (أوربا) . فهو يقول لنفسه حينما يرى ابنة المرأة التي صاحبها «عجيب أمر هؤلاء الناس ، أبناؤهم دائماً أصحاء أقوياء «ملظلظون» ، وأبناؤنا دائماً يعانون المغص والإسهال وعشرات اللفف والعيون الحاسدة» ثم هو ينتقد وضع المرأة وسلوكها في الشرق متمنياً أن تكون مثل المرأة الغربية في سلوكها كله مع الرجل فيقول لنفسه حين تبادر المرأة فتفعل مثلما فعل وتطلب منه ما يطلبه منها «هذه هي المرأة الحقيقية وإلا فلا ، النساء في الشرق جثث لا تستطيع أن تنالهن إلا رغماً عنهن ، حتى لو كن يذبن فيك غراماً لا يرضيهن إلا أن يؤخذن عنوة ، ولكن المرأة هنا يا سلام: تقبّل المرأة فتقبّلك ، تحضنها فتحضنك تأخذها فتأخذك . هذا هو الشغل المضبوط ، هذه هي المساواة الحقيقية بين الرجل والمرأة» .

عموماً فإن صورة العمق تبدو مختفية ولا تظهر إلا على استحياء في هذا العمل ، وتجلياتها تبدو بمثابة الأمنيات القارّة في الطبقات العميقة من صورة السطح . إنه يعلي من قيمة الإصرار ومن أهمية حب الاستطلاع

والاستكشاف ويقارن بين صور أطفال الشرق وأطفال الغرب، وبين صورة المرأة في الشرق وصورتها في الغرب، ويطرح خلال ذلك تصورات المرأة الغربية أيضاً عن الشرق باعتباره «الأمير الغامض الساحر الخيالي المليء بالأسرار» لكن خلال طرح لصورة الشرق عن الغرب التي هي غالباً «صورة سطح» أو صورة الغرب عن الشرق التي هي أيضاً «صورة سطحية». كان يوسف إدريس وبحساسية شديدة يلتقط الكثير من خصائص الشخصية المصرية في تعاملها مع الغرب وفي تعاملها مع ذاتها، وأثناء ذلك كانت صورة الذات تنشطر إلى قسمين: صورة سطح وصورة عمق. وكانت «صورة السطح» هي التي تتغلب وتسود وتهمين على العمل، بينما كانت «صورة العمق» لا تظهر إلا كتيار تحتيّ ضمني مستتر مكبوت يسعى أبداً للتحقق، ويبدو أنه كان مسئولاً عن ذلك الفشل الجنسي الطويل الذي عاناه «درش» مع السيدة «فيينا»، هذا الفشل الذي قد يفهم رمزياً باعتباره عجزاً عن التواصل مع تلك الحضارة وعدم رغبة في التوحد معها، لكن «درش» ينجح بعد ذلك في علاقته مع هذه المرأة الغربية مستعيناً بتصورات وخيالات خاصة بصورة زوجته المصرية وهو نفس ما تفعله المرأة الأوربية معه، وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا إنه لا يمانع في التعامل مع الحضارة الغربية ولكن مع ضرورة أن يتم ذلك بشروطنا الخاصة ومن خلال خصائصنا الخاصة، التي هي خصائص عمق وليست خصائص سطح، وذلك حتى لا نفقد خصوصيتنا وهويتنا، فكلما ازداد ابتعادنا عن العمق وازداد طفوّنا فوق السطح ازدادت إمكانيات أن تتلاعب بنا أمواج غريبة كثيرة تأتي إلى بحورنا أو نذهب إلى محيطاتها، تأتي إلينا وعيونها مصوّبة إلى أعماقنا ونذهب إليها وعيوننا مصوّبة إلى سطوحها، وثمة أمنية جاثمة في باطن هذا ورغبة غلابة بشي بها العمل بأن يحدث مركب إبداعي جديد بين صورة العمق وصورة السطح.

صورة الآخر:

صورة الآخر تتمثل بشكل خاص في عملين آخرين ليوسف إدريس هما «رجال وثيران» عام ١٩ ثم «نيويورك ٨٠» عام ١٩٨٠ وهنا يمكن أن نميز بين صورتين للآخر:

١ ـ صورة التوحد: ويبدو «الآخر» فيها بطلاً جديراً بالتوحد والاقتداء، حالة قريبة ومطلوبة وجديرة بالإعجاب، ويسعى إليها أملاً في نقد أوضاع قائمة ونقضها ثم تغييرها بأوضاع أفضل وأكثر إنسانية ويتمثل ذلك في رواية «رجال وثيران».

٢ ـ صورة الانفصال والرفض: وهنا يتم النظر إلى الآخر الغربي باعتباره صورة مناقضة للذات، صورة كريهة يجب الهرب منها وتجنب شرورها والبعد عن خصائصها، ويتمثل ذلك في رواية «نيويورك ٨٠».

أولاً: صورة التوحّد:

في «رجال وثيران» التي هي أقرب إلى الرواية التسجيلية يحاول الكاتب أن يطرح لنا تصوراً لمحاولته الخاصة لرؤية أنفسنا في مصر والوطن العربي عن طريق مباشر في ظاهره لكنه في حقيقته شديد الصدق والوضوح والعمق. إنه يبدو شديد الحماس لأسبانيا والإسبان وما يفعله الإسبان بشكل خاص والأوربيون بشكل عام. وأسبانيا هنا بحيويّتها وتدفّقها وحبّها الفائق العفوي الغجري التلقائي للفن والحياة تبدو صورة ممثلة تماماً لأوربا من ناحية وغير ممثلة تماماً للعرب أو ممثلة للصورة المناقضة لصورتهم كما يتصورها الكاتب في هذا العمل من ناحية أخرى. إن صور إسبانيا والإسبان كما يعبر عنها الكاتب في بداية هذا العمل هي صورة «أرق وأعنف وأغلب وأشجع وأحكم وأجنّ شعب من شعوب العالم، وكأننا نحن العرب كنا هم، أو كأنهم كانونا، ذلك الشعب بلغته، بأغانيه، برقصه، بفقره، بصبره، بجماله، بحنينه إلى الماضي المجيد، بالحنين الأكثر إلى مستقبل، هذا الشعب بكل صوره وانفعالاته المتغيرة الدائمة التغير، تلون أشكال الصراع وتزكيه».

إن الرغبة في التوحّد هنا تنقسم إلى رغبتين: رغبة في التوحد مع الماضي أو رغبة في التوحد مع الغرب، إن صورة الذات هنا تطمح إلى أن تكون صورة الآخر (الماضي) أو صورة الآخر (الغرب/ الآن) وصولاً وأملاً

في الوصول إلى صورة ذات أخرى «تجمع ما بين الماضي والحاضر وتتطلع إلى المستقبل وتقع في القلب منه». إن أشد ما لفت نظر الكاتب في الشعب الإسباني هو انفعالاته الشديدة المتغيّرة بشكل دائم بحيث تساعد على حدوث الصراع وتزكيه، الانفعالات هنا مسايرة للحياة ومتأثرة بها ومؤثرة فيها وليست خاضعة للظروف الخارجية خضوع الاستجابة للمنبه، كما كان الأمر في حالة «درش» الذي كان سريع التغير من الانفعال إلى نقيضه ولكنه يستمر في كل حال فترات طويلة، يصف الكاتب الشعب الإسباني أيضاً بأنه «الشعب القوي المتفائل الرقيق» إن صورة هذا الشعب تبدو في هذا العمل كما لو كانت مرآة تنعكس فيها صورة معاكسة لصورة الشعب الذي ينتمي إليه الكاتب، وهي صورة تنعكس من خلال حديثه عن جلوسه السلبي طول الوقت لمشاهدة مصارعة الثيران. إن «الأنا» هنا تقوم بالمشاهدة السلبية المنفعلة، تستغل العين والأذن وتخزن في العقل وتتحرك انفعالاتها لكنها لا تقوم بالفعل المغير للبيئة المحيطة. أما الفاعل هنا، فهو الآخر، ذلك الفاعل الايجابي المبادىء المبادر القادر على تحريك الآخرين وعلى استثارة أفكارهم وانفعالاتهم من خلال حركته الخاصة. إن الآخر «يصارع» بينما نحن «نجلس ونشاهد»، يتحدث الكاتب عن قرابة كلمة «تورو» الإسبانية من كلمة «ثور» العربية وعما يقوله الإسبان أنفسهم من أن العرب هم الذين ابتكروا مصارعة الثيران، وأن الإسبان أخذوها عنهم، وأن كلمة «أوليه» الإسبانية التي تتم بها تحية الفارس والمصارع قريبة من كلمة «الله» العربية حين تستخدم للاستحسان والإعجاب»، ويتحدث أيضاً عن شعوره بالأبوة تجاه مصارع الثيران الشجاع الصغير، والحديث عن الأبوة والبنوة ربما كانت فيه إحالة هنا إلى تاريخ العرب المجيد في أسبانيا. يتحدث الكاتب أيضاً عن أشكال الصراع التي ألهبت خياله خلال الفكر وخلال الأدب وخلال قراءاته للتاريخ ولأعمال الفنانين من كتاب وشعراء ومخرجين في السينما وهو يصف وجه المصارع الذي أحبه وشعر بأبوة تجاهه بأنه «يتّسم بالصمت والحزن والشفافية وليس شديد التديّن وتشعر تجاهه بأبوة لا تدري سببها» ويصفه بأنه من تلك الوجوه التي «تحسّ بها دائماً مشغولة بحدث خارج عنها أو بقضية».

ثم إن وصفه الدقيق التفصيلي الانفعالي المنفعل اللاهب الحماسي لأحداث الصراع ولوقائع الاحتفال تكشف عن انبهاره الشديد بهذا الحادث الاحتفالي الجماعي، هذا الحدث الجماعي، اللعب الجماعي، الصراع الجماعي، صراع الإنسان ضد الطبيعة، تأكيد الإنسان لذاته وسيطرته ولرغبته في تحقيق وجوده من خلال انتصاره على الطبيعة، إن الخصائص الجديرة بالإعجاب في سلوك الغرب (الإسباني بوجه خاص) هنا هي الصراع ـ الجماعية ـ السيطرة على الطبيعة ـ تحقيق الذات ـ الانشغال بقضية ـ الاحتفالية، وتأكيده المتكرر على هذه الجوانب يكشف عن رغبته في استحضارها من «هناك» إلى «هنا» أو بالأحرى رغبته في أن تنتقل ويتم تمثلها والتوحد معها والعمل من خلالها «هنا» بدلاً من «هناك» لأنها كانت أصلاً «هنا» وليست «هناك»، هذا إضافة إلى أن «هناك» كانت أصلاً «هنا» أو بطريقة أدق جزءاً أساسياً مكوناً لـ «هنا». لكن حالة التوحد المطروحة هنا تتضمن الشيء ونقيضه، فهو يتوحّد مع الفائز ومع المهزوم، ومع المصارع ومع الثور المصروع. إن ما كان يحدث هو بمثابة التوحّد والتوحّد المضاد مع الآخر، لأنه ليست هناك إمكانية مطروحة الآن لتكامل الذات، فالمصارع يمثل حالة نريد أن نصل إليها فنتوحد معها. أما الثور المصروع فيمثل حالة وصلنا إليها: إن الراوي هنا يبدو كما لو كان يرى ذاته في هذا الثور، الذي هو كائن ممتلىء بالطاقة لكنه لا يعرف كيفية توجيه هذه الطاقة بطريقة سليمة. عموماً فإن التوحد خلال هذا العمل يحدث مع المصارع أكثر من حالته مع الثور، وخلال ذلك يستفيض الراوي في وصف إعجابه بسمات الشجاعة والإقدام والمغامرة ورباطة الجأش والتحكم في المشاعر والذكاء والرشاقة وسرعة الإدراك والفطنة وسعة الحيلة وغير ذلك من الصفات التي يتسم بها المصارع، . . . . خلال ذلك يقارن الكاتب بين مجتمعات تلجأ إلى المسرح كي تحيل الخيال إلى حقيقة يصدقها العقل، ومجتمعات تلجأ إلى حلبة الصراع، يحاولون أن يحيلوا الحقيقة

والواقع إلى أعمال خيالية لا يكاد يصدقها العقل «والهدف في الحالتين هو تغيير الحياة إلى الأفضل، وهو يرى أن ذلك يتم في حلبة الصراع بشكل أعظم وأشد مفعولاً، لكنه رغم حماسه الجارف لرياضة مصارعة الثيران ولقيم القوة ينتهي إلى أن يثور على كل ما يمثله هذا الصراع من وحشية وعنف «بمنطق عالمنا الحاضر، المسألة كلها سخافة وجنون وقلة عقل، شيء لا يمكن أن يقبله أو حتى يحلم بقبوله أي كائن عاقل معاصر أو حتى نصف عاقل» وهذا العمل «رجال وثيران» موجّه في مجموعة ضد العنف والقهر والاحتيال والخداع، لكنه كان وثيقة هامة طرح من خلالها يوسف إدريس بعض تصوراته وآرائه التي تتصارع وقد تتناقض أحياناً لصورة الذات العربية وصورة الآخر الغربية.

ثانياً: صورة الانفصال والرفض:

تتمثل هذه الصورة بشكل واضح في رواية «نيويورك ٨٠» وهنا يتمثل رفض يوسف إدريس الشديد للحضارة الغربية وثورته على قيمها كما تتجلى في المكان الذي تبلغ فيه هذه الحضارة قمتها وهو مدينة نيويورك، ومن خلال علاقة حوار ممتد خلال الرواية بين الراوي الذي هو الكاتب وبين الشخصية المحورية الأخرى في الرواية وهي «باميلاجراهام» الطبيبة النفسية التي تمارس البغاء والتي حاول الكاتب من خلال شخصيتها أن يشير إلى حضارة تجمع بين قمة العلم وقمة الانحلال. ونيويورك كما رآها هي «مدينة تعدّت مرحلة الأساطير، ناطحات سحاباتها ترعب، يسمّونها الغابة المتوحشة الحديثة، والمرعب فيها أن الإنسان ضئيل ضئيل، والأجهزة قوية ومخيفة، والغنى فاحش، والفقر أيضاً فاحش، إنك لا يمكن أن ترى هذا العدد من البغايا في أي عاصمة من عواصم العالم».

إن إنسان يوسف إدريس الذي كان يبحث عن المتعة في «فيينا ٦٠» بأي ثمن أصبح الآن كائناً أخلاقياً ناقداً للحضارة الغربية ناقماً عليها وغير منبهر بها كما كان قبل ذلك «لماذا يسمى كل شيء هنا باسمه تماماً وعلى حقيقته؟ ألا يخجلون؟ . . . على أية حال نحن أكثر أدباً». وهو يوجه كلامه إلى البغي التي قابلها ذات أمسية في أحد الفنادق قائلاً «أحتقر تماماً نوعك. ولا أستطيع أن أتصوّر أن إنسانه تبيع جسدها مهما بلغت حاجتها إلى النقود» ويقول لها أيضاً «أحتقر نوعك إلى الحدّ الذي لا يمكن أن يتصوّره عقل كعقلك الذي لا ينفعل حتى بالشتائم» خلال ذلك يعلي الكاتب من القيمة الآدمية للمرأة والإنسان ويعلن رفضه الشديد للوضع الحيواني للمرأة سواء في الشرق أو الغرب، وخلال ذلك يعرض في شبه استبطان داخلي لسيرته الذاتية حياته وكيفية تطورها، إمكانيات النمو والتطور والارتقاء وتحقيق الذات المطروحة أمام الإنسان العربي وعوامل إحباطها ومنعها من التحقق «علمه المجتمع الأوربي الأمريكي الغربي» بل ربما كافة المجتمعات، أنك إذا لم تهاجم هوجمت، وإذا ملكت فصاحة وحدة الهجوم كسبت القضية، أدبنا الزائد ومعاملتنا الدمثة اكتسبناها من كثرة ما تحدثنا بصوت خافت جداً، لا نسمعه حتى لا يسمعه طغاتنا».

إن الرواية تكاد تدور كلها على محور واحد هو رغبة هذه المرأة في استدراج الكاتب إليها ثم رفضه المستميت لها. وخلال رفضه لها يعلن رؤيته وتصوراته وأفكاره حول الحضارة الغربية عامة والأمريكية خاصة، وهو يبدو هنا شديد الرفض والكراهية لهذه الحضارة «انتهت عندكم القيمة تماماً في نيويورك حتى لم يبق إلا الدولار قيمة والمتعة والأنانية الذاتية هي الهدف «والأخلاق في رأيه هي «منتهى التحضر» و «قمة الأخلاق، قمة التحضر، هي الصدق مع النفس» ويرفض الكاتب أيضاً إضافة إلى ما سبق كل ما يدفع إلى عمليات الاغتراب والتشيؤ وفقدان الإنسان لعواطفه وانفعالاته و إمكانيات التحكم في قدراته الإنسانية الخاصة بشكل يتسم بالحرية. «نحن أمام الإنسان الذي حوله عالمكم الذي يسمونه للأسف الأول، إلى بضاعة، إلى ترس، إلى سلعة، إلى جزء من آلة إنتاج واستهلاك كبرى اسمها المجتمع. وما دامت كل الأعمال تتشابه في رفض الإنسان أصلاً لها، فيصبح الانتقال من عمل إلى عمل مسألة لا تزعج أحداً». إن النقد الذاتي للمجتمع المصري والعربي قد قلت حدته في

هذه الرواية بينما زادت حدة النقد للمجتمع الغربي وربما كان السبب في ذلك هو أن الكاتب يضع هنا ذاته الفردية الشامخة ـ وليس الذوات الأخرى ـ أمام انحلال الذات الغربية.

خاتمة:

كان الجنس هو المدخل الذي لجأ إليه يوسف إدريس كثيراً لفهم صورة الآخر (أوربا وأمريكا) في «السيدة فيينا» و «نيويورك ٨٠» كما أنه كان المدخل لفهم الكثير من عناصر صورة الذات في عديد من أعماله الأخرى إضافة إلى هذين العملين. وقد كان يوسف إدريس خلال تفحّصه واستكشافه للمجتمع الغربي يقوم بانتقاد مجتمعنا العربي المعاصر، كاشفاً عن الجوانب الايجابية والجوانب السلبية فيه، وفي حين كان الغرب سواء تم تجريده في صورة المرأة العاملة الجميلة (السيدة فيينا) أو في صورة القوة والصراع (رجال وثيران) إضافة إلى صور الذكاء والمغامرة والفطنة وسعة الحيلة وسرعة الإدراك وما شابه ذلك، وحيث كان سهم الصورة يسير أكثر في اتجاه المقاربة والتوحد، أو سواء تمّ تجريده في صورة البيع والشراء وقيم التجارة والاغتراب والتشيؤ وتقدير كل شيء وفقاً لقيمته المادية وليست الإنسانية، وحيث كان سهم الصور يسير في اتجاه الرفض والاعتراض الذي يبلغ حد الاستهجان، فإن يوسف إدريس الذي انتقل من الانبهار بالغرب (السيدة فيينا ورجال وثيران) ثم الثورة عليه ورفض قيمه (نيويورك ٨٠) كان يضع دائماً نصب عينيه صورة الذات المصرية والعربية التي أحبها حد الهوس وعشقها حد الجنون، وكان دائماً ملتصقاً بجذوره ملتزماً بشعبه، ولم يكن نقده الشديد لخصائصها إلا رغبة في أن تنفض ركام التخلف عن كاهلها وأن تمضي متسلحة بقيمها ومثلها تشق طريقها بين الأمم، لم يكن يوسف إدريس في كل هذه الأعمال التي عرضنا لها أحادي النظرة أو متحمساً شوفينياً لصورة الذات وضد صورة الآخر بل كان دائماً ومن خلال ما يشبه الجدل والصراع يطرح القضية ونقيضها، أملاً في الوصول إلى مركب النقيضين الذي يمكن أن يكون إذا تحقق ـ مركباً رائعاً يجمع ما بين قيم الإنسان الأخلاقية ومنجزاته الحضارية.

هوامش

(١) English, H. B and English, A. C. A Comprehensine Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms, New York: Longman, 1958, p. 468.

(٢) شاكر عبد الحميد، صورة الذات وصورة الآخر في آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله الروائية، مجلة الثقافة الجديدة، العدد الحادي عشر، يوليو ١٩٨٦، ص ٨.

(٣) يوسف إدريس، السيدة فيينا، ضمن مجموعة العسكري الأسود، القاهرة: دار المعرفة ١٩٦٢.

(٤) يوسف إدريس، رجال وثيران، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤.

(٥) يوسف إدريس، نيويورك ٨٠، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٠.

(٦) أعترف بالفضل للصديق الشاعر عبد المنعم رمضان الذي أوحى لي بفكرة هذه الدراسة خلال مناقشاتي معه وخاصة ما يتعلق منها بفكرة صورة الآخر، كما اعترف بالفضل للناقد المعروف الدكتور صبري حافظ على تشجيعه لي على كتابة هذه الدراسة.

(٧) Piaget, J. and Inhelder, B. The Psychology of the child, New York: Basic Books, 1969, p. 196.

عشب مبتلّ

سعيد الكفراوي

«الآن. لنمرح مثل الطيور الجارحة
وننتزع مسراتنا بالنضال العنيف»

أغلقتْ النافذتين، وبابي الشرفتين، وأطلت من خلف الزجاج فشاهدت النهر ومشهداً من المدينة.

خفق قلبها وهمست: «الليل حل».

سمعتْ أغنية على النهر، وَضرْب الجناح، وأحست بمسرى الليل، فتأملت وحدة النجوم البعيدة.

أسدلت الستائر، فاختفى النهر ومشهد المدينة.

بجلال دقت ساعة الصالة دقتين، وضاعت من رأسها الأغنية وكذلك خفق الجناح.

رَجَعتْ بظهرها وتأملت السيدة المصورة في الإطار الذهبي، والتي تمسك بضفيرتها المحلولة فيما ينوّر خلفها لون أحمر كالنار، يفرش أرض اللوحة ويشتعل.

مسحتْ بيدها الزجاج وتنهدتْ، ثم سارتْ حتى تجاوزتْ ممر الشقة الطويل.

آخر الممر مرآة مصقولة معلقة على الحائط، مثبت فوقها مصباح يرسل ضوءاً خفيفاً. وقفتْ أمام المرآة وشدتْ بدنها المنتصب فبان جيدها العاج على صفحة المرآة المصقولة، ثم رمتْ بشعرها خلف ظهرها وفتحت أزرار طوق الثوب وتحسست الثديين النافرين، وتسلل للقلب الحنين. تذكرت زوجها المسافر فتنهدت بحزن وابتأست. قبضتْ على أكرة الباب لتدخل غرفة النوم.

***

«أجلس في الكازينو ذي السلالم الحجرية، والتاندة الصيفية الزرقاء، وآنية الزهر المصفوفة في الممرات، وأرمي برجلي على البلاط الملون في استهانة، وأرفعُ خلف رقبتي ياقة «الجينس». ما إن ألمحها خارجة من باب بيتها فرسة في ثوب تخطو على الأرض المعشبة حتى أرتجف. تلقي بالتحية للبواب العجوز الذي يقف على عجل ليفتح الباب الخارجي للسور. تقفُ لحظة أمام الباب فتهبّ ريح النهار وتطوح خصلات شعرها الفاحم، فتمد يدها تسوي الشعر النافر وتنظر ناحية الشمس، ولا تنظر تجاهي.

تمر أمامي فأحدق في الردفين، والبطن المدور، والثديين المشدودين بمشد من ورد، أراه من فتحة الثوب الواسع الكم، والذي لا يستر الإبط. في قدمها خف من قطيفة أرجوانية تطأ به قلبي. أنا العاشق الصياد المنتظر، يضربني دمي، وتنتفض عروقي بالشهوة الفاسقة».

***

انتبهتْ أنها لم تطفىء نور الصالة، فتركتْ مقبض غرفة النوم، عادتْ وضغطت زر النور، وتركت مصباح المرآة المصقولة مضاء. عادتْ ناحية غرفة النوم وتنهدت: «تأخر الوقت».

***

«زوجة مفارَقَة، تجدل ضفائرها وتودّع صباها، متروكة في مهبّ الريح ـ وأنا الريح ـ أحلمُ بها بالقدر الذي أثق فيه أنني

سوف أستيقظ بعد حصولي على فاكهة البستان فلا أجد مشتل النهر، وضريح الموتى، ولا عباءة الشيخ، وأتأكّد بعيني رأسي من هزيمتي المؤكدة».

***

لمحتْ صورة الزوج المبتسم في الممر الطويل وقد انحرف إطارها. عدلت البرواز، وبادلت الزوج نظرة وتذكرت.. مشهد الجسر. وحديقة الياسمين.. وأول رسالة.. وآخر وداع.

عادت وأمسكت بأكرة الباب.

***

أتْبعَهُا حطوة بخطوة. تئنت التي في دمي، تعبرُ الرصيف وتجتاز الحديقة المسوّرة بالسرو العالي، حيث يتضوّع مسك الحديقة ويملأ الشارع بالأريج. تصعدُ مع النهر فيصعد معها دمي.

نَظَرتْ ناحيتي، فَتوهَمتُ بأنها تبتسم لي، فابتسمتُ. ولما خاب ظني قلتْ إنها تملك في وجهها فيروزتين ووسعت من خطاي وهمست لنفسي هي التي لا أنام إلا وهي في حضني كل مساء. تملأ الشارع بحضورها غير مستطيعة أن تخفي حيوية الجسد ـ له المجد ـ عن العيون المتطلعة لمشهد تجلّيها، وأعلم أنك غير مكترثة بي، وأن قلبك لا يعرف العداء حيث أنني وبكل سوء حظي مجهول لك ولجسدك. له المجد».

***

تَنهدَتْ وواربتْ الباب.

***

«ولما غادرت الميدان، واجتازتْ الشارع الرئيسي سقطتْ حقيبتها. أسرعتُ وانحنيتُ والتقطتها، ولما رأيتُ البحر ينظر ناحيتي، بزرقته العميقة، غصت فيه باحثاً عن عناقيد اللؤلؤ، وفروع الشجر الملون، ودفء القاع الحميم.

لما فارقتني فاح منها عبير الياسمين. أدركت أنا ـ الصفر ـ لكي أنال الثمرة عليّ أن أقطفها ولو بحدّ السكين.

وعرفتُ موعد مرورها من أمام نصب الشهيد، حيث النار المطفأة، والأزهار الذابلة، وحكمة الماضي المنسيّة، وصورة الجواد الأصهب المتكلّسة. وفي التوّلم أعد أذكر أن كان كل ما يحدث يخصّني أم يخصّ العاشق على مقعد الحجر. ما يجب أن يقع سوف يقع. ما دمت أمتلك أنا حدّ السكين، فعليّ أن أمتلكها هي أيضاً، وبعد ذلك، ذات يوم ستُستأنفُ قراءة الحكمة، ويدرك الذي يجهل، أنني ولفرط ما أثق في دمي الذي ورثته عن جدود صيادين ـ سوف أرى مأتمي ـ مأتمه لأنني ـ لأنه ـ حاول أن ينشغل منذ عرفها بالعشق الحرام حتى يتم حلمي ـ حلمه ـ الآتي إليه من طفولة زمانه حيث كانت هي قبل ذلك الزمان، لأحصل ـ ليحصل على فاجعته».

خطتْ إلى حجرة النوم. مشطتْ شعرها، ودلكتْ كفها بالكريم وتعطرتْ بالياسمين. تنشّقت ملابس زوجها المعلّقة على الحائط، وأخرجت من الدرج ربطة الرسائل الملفوفة بشريط القطيفة. تأملتها ثم وضعتها داخل الصندوق.

اتجهتْ ناحية باب شرفة حجرة النوم لتغلقه، وما أن سحبت الشيش حتى برز هو من خلفه بسترته «الجينس» وشعره المهوش، الساقط على جبهته.

أُخِذتْ السيدة الجميلة، وفغرت فمها تستعدّ للصراخ. كتم أنفاسها وسحبها داخل غرفة النوم وأغلق باب الشرفة، وأحكم الرتاج.

خفّف يده فقالت:

ـ سأصرخ.

فتح السكين، فسمعت تكة الترس، والتمع النصل تحت نور الثريا المعلقة في السقف.

حدقت للجدار فاصطدمت بصورة الزوج المسافر، على وجهه بسمة مطمئنة، وفي عينيه محبّة الأيام الخوالي.

سقطتْ عيناها على نصل السكين، ومدّت يدها متوسّلة. رجعت بظهرها حتى اصطدمت بحاجز السرير الخشبي:

ـ سأصرخ.

اندفع تجاهها فرجعت ملتصقة بالدولاب، فاحت منها رائحة الياسمين فانفجر دمه في شراييته.

ـ لا تفضحني، أنا امرأة وحيدة.

«أخرج الآن من أيام الانتظار والتربّص، لأصل لآخر مدى

لما انتويته، مخلّفاً خلفي أسواري التي منعتني من الفعل كل هذه الشهور، الآن أقطع حقل القرنفل لأصل لثمر التفاح الذي يمدّ لي يداً».

ـ سأضاجعك، ولن تفلتي.

خافت السيدة وجفلت. وضع على الرقبة العاج نصل السكين وضغط، فشعرت بالوخزة المدببة، وعجز الأسر في الحجرة المحكمة الرتاج. صرخت فكتم أنفاسها وظل يضغط حتى رأى عينيها تجحظان.

ـ أنا جادّ فيما أنويه.

رفع يده فملأت صدرها بالهواء:

ـ لا فكاك، ولسوف أتمّ ما بدأت.

جثت على ركبتها واستعطفته:

ـ مجوهراتي، مالي. خذ منه ما تريد.

ـ أنت ما أريد.

ـ نزوة ستخلّف لي العار.

أحسّت بذراعيه تلتفّان حولها، فأزاحتهما بعيداً. هجمتْ عليها أنفاسه الحارة كالنار واندفع ناحيتها كذئب، وقد أسرها في حضنه. كانت في حالة من عدم التصديق وكأن ما يجري لها يحدث لأخرى، أو أنه يحدث لها في الحلم.

كان في ضمّه إياها قد أسرها كلّها فشعرت بغريزته وأحسّت بالدوار.

شقّ فتحة الثوب حتى الذيل. نفر الثديان خارجين، وعندما اهتزّ الثوب بان البطن المدور تحت الحرير الخفيف. كانت تشعر بمذلتها، وقلة حيلتها، وعندما أهوى بصفعة على وجهها انحبس صوتها.

ماتت مقاومتها وتركز انتباهها فيه وهو يمزّق بحدّ السكين ما بقي متّصلاً من الثوب. كانت ترى أمامها حياتها، وهجمت عليها المخاوف. وكلما نظرت للنصل المشرع خارت قواها.

ألقى بها على الفراش، وأطبق بشغف على الفاكهة الحرام، والتذّ بطعم الرحيق. دفعته في صدره وخمشت وجهه بأظافرها فرسمت وشماً من الدم اختلط على الوجه الوسيم المبلل بعرق الاغتصاب الحارّ.

خارت قواها وأدركت أنها بمواجهة رجل يائس، بقدرته العشق حتى الموت.

«حتى إذا نَظرتُها عارية تحقّق حلمي، وفُتِحْت الأبواب التي تفضي إلى بساتين القرنفل والياسمين».

كانت الدنيا حارة أكثر مما يطلب الحب، تركته ينضو عنها ثيابها، ويتحسس مواضعها، ولما قالت له «راجع نفسك» قال لها «إنها لم تجرّب الانتظار، ومراقبة الزهر والشمس الحارة».

بكتْ. ما الذي يضنيها هذا الضنى؟. تذكّرت زوجها المسافر.

ضغط كتفيها وانتظمت حركته الرتيبة، يهصر بعنف شفتيها اللتين تهربان منه.

القاهرة

٩ قصائد

حسن الناعم

١ ـ زَقّ

قليلاً من الماء للوردةِ الذابله . .
كنتُ أمسح عن دميَ الوقت
حين أطلَّ الصباحُ ،
على شفتي نسمة الفجر ،
جارتنا في ثياب الحبارى . . تُشع ،
على هدبها نصفُ إغفاءة ،
وفي فمها . . خوخةُ السُّكْرِ ،
حبلٌ من الوجع الليلكي يمدُّ ،
إلى شرفتين .
وطير يزق الكرى بالهديلِ
وعينٌ لِعَيْن .

٢ ـ الخريف

الريحُ تزجر الغمامْ
والصيفُ قد رحلْ
وانطفأت مجامرُ الكلامْ
والبحرُ لم يزلْ
ينامُ فوق جمرة الرمالْ .
الريح تدفع الغَمامْ
قلبي الذي تدفعه الرياحُ في الفضاء
قلبي الذي يخنقه البكاء كلما تعرت
الشجر ،
وغامت السماء .

٣ ـ جذور

لقد كان يقرأُ كفَّ الحقول .
ويكتبُ بعضَ الكلامْ .
ويسحبُ جسماً تناحل حتى الذبول .
وحلماً له في العيون . .
بريقُ الغَمامْ .
لقد كان يقرأ شعراً ،
ويكتب شعراً . . ويسكر
تمرّ فصولٌ . .
وتأتي فصولٌ . .
ومازال يسكر
وفي الجيب دفتر
وبعض الجذور
وحبة سكَّر .

٤ ـ ضيق

تموت فراشة في القلب
تكبر شوكة الصبّار
يضيق العالم الرّحبُ
تضيق الروح والأمداء
أَمُدُّ يدي إلى الأخرى ،
تباعدَ كلّ شيءٍ ،
لا الأصابع توصل النجوى
ولا . . الأهواء .

٥ ـ حالة

مرأة من زفير البنفسج ،
تفتح نافذة للصباح المطلّ
على دمها في الهديل
وجع من دمٍ
ودم من صهيل .

٦ ـ حنين

لامرأة من سفر ودموع قلبي
تأتي في الليل محملةً بالحزن ،
الشتوي . . وتبكي
لامرأة غائمةٍ مثل سماء
أفتح نافذةً للريح وأعوي ،
مثل الذئب حنيناً
مساء .

٧ ـ أنت

الحلم قنطره . .
والوقت . . قنطره
وأنت يا حبيبتي
مئذنةٌ منكسره .

٨ ـ قمر

قمر على العاصي . . قمر
ونوافذٌ في الريح ، تنتظر الإيابَ ،
من السفر
قمر على قلبي . .
وقلبي من وتر . .

٩ ـ اشتعال

متخاصران
والوقت ينزف في الزمان
والبحر يقرأ في الشجر
وأنا على خصر الوطن
متألّق حتى اشتعالِ الأرجوان
متخاصران
والريح تعبر ، والمدى طلق
لين ورفقٌ
والقلب يطفح بالبكاءِ
ويبدأ الخلقُ .

حمص (سورية)

ميخائيل باختين

القول في الحياة والقول في الشعر

مساهمة في علم شعر اجتماعي

ترجمة د. أمينة رشيد
د. سيد البحراوي

مقدمة الترجمة

هذه الدراسة تقدم مساهمة أساسية في إرساء قواعد علم اجتماعي/ ماركسي لدراسة النصوص الفنية. وهي تفعل ذلك نظرياً وتطبيقياً في إطار معركة مع الاتجاهات النقدية الغربية - والروسية الشكلية التي كانت قائمة منذ نصف قرن أو أكثر، ومازالت امتداداتها قائمة حتى الآن، سواء في الغرب الأوربي أو لدينا نحن في العالم العربي الذي وصلته هذه الامتدادات خلال العقد الأخير من القرن.

إن باختين - الذي أصبح أحد النقاد المعروفين - أخيراً من الترجمات العربية، يحاول أن يقيم - هنا - علماً لدراسة النص الأدبي على أساس ماركسي مناقض لكثير من الاتجاهات، الوضعية الضيقة أو السيكولوجية أو حتى بعض الماركسيين الذين يعزلون المنهج الاجتماعي - كما يسميه - عن دراسة النص من داخله. وهو على هذا الأساس يسعى إلى إخراج النقد الماركسي من مأزق، أعتقد أنه مازال واقعاً فيه حتى الآن - وخاصة في نقدنا العربي - هو مأزق البقاء خارج النص، أو بمعنى أدق عدم إدراك كيف أن ما خارج النص ليس خارجه حقاً، وإنما هو عميق التدخل في داخل النص ذاته.

لقد نشرت دراسة «القول في الحياة والقول في الشعر» في العشرينيات، أي في الفترة التي شهدت التعارض بين النقد الأسلوبي، الذي لم يكن يهتم إلا بالتعبير الفردي من ناحية، واللغويات البنيوية السوسيرية الناشئة التي كانت اللغة ركيزتها الأساسية، أي الشكل النحوي، من ناحية أخرى - وجاء موقف باختين الذي يستند إلى الجدل بين العام والخاص، ويعتبر العبارة الإنسانية نتاجاً للتفاعل بين اللغة المنطوقة، وسياق النطق، أي بين الكلمة الفردية وسياقها التاريخي.

إن المساهمة الأساسية التي يقدمها باختين في هذا السبيل تتمثل في كشفه الهام عن الوجود الاجتماعي اللصيق داخل النص اللغوي ذاته، بحيث تتحول الدراسة التي تتجاهل هذا الوجود الاجتماعي أو تفصله عن «البنية الكامنة» للنص، إلى دراسة فاقدة لأهميتها، لأنها تتجاهل العنصر الأساسي الفاعل في هذا النص. وباختين يؤسس هذه المساهمة عبر المناقشة النظرية، ثم عبر الدرس التطبيقي للقول في الحياة والقول في الشعر، مقدماً في هذا الدرس آليات هامة لتحليل النص تحليلاً علمياً، وهي - في ذاتها - مسألة في غاية الفائدة أيضاً لنقدنا الماركسي العربي الذي يفتقد - في كثير من الحالات - مثل هذه الآليات الدقيقة، ويظل يدور في إطار آليات تعتمد على اجتهاد الناقد الفرد دون وضوح معايير موضوعية. المعيار الموضوعي هنا هو اكتشاف قيم الشكل أو أيديولوجيته.

لقد ترجمنا هذا النص من كتاب Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique. Suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine (Editions du seuil, Paris, 1981 الذي أعده تزفتان تودوروف والنص بعنوان : Le Discours Dans la vie et dans la poésie . كتبه باختين تحت اسم «ف. فولوشينوف» وهو أحد الأسماء التي كان يكتبها بديلاً عن اسمه. وذلك في سنة ١٩٢٦.

وقد آثرنا ترجمة مصطلح discours بالقول بدلاً من الخطاب التي أصبحت شائعة في العالم العربي لإحساسنا أن مصطلح «الخطاب» قد حمل - في العربية المعاصرة - دلالات تلصقه بالشفاهية السياسية أو بالمراسلات فحسب. أما مصطلح Poetique فلم يستقر العرب بعد على ترجمة دقيقة له، فهناك البلاغة، والدراسة الأدبية، وعلم الأدب، وعلم الشعر. وقد اخترنا الأخيرة نظراً لتلاؤمها مع موضوع الدراسة: «القول في الحياة والقول في الشعر»، رغم أن الكاتب يستخدم المصطلح - في كثير من الأحيان - بمعنى يشمل الشعر وغيره من الفنون الأدبية وحتى غير الأدبية.

- ١ -

لم يستخدم المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية - غالباً - إلا في القضايا التاريخية. أما القضايا التي يطرحها ما يسمى بعلم الشعر التاريخي - أي مجمل القضايا المرتبطة بالشكل الفني في أوجهه المختلفة (الأسلوب.. الخ)، فلم تدرس بمثل هذا المنهج.

ثمة فكرة خاطئة - رغم مشاركة بعض الماركسيين فيها - ترى أن المنهج الاجتماعي لا يكون مشروعاً - حقيقة - إلا عندما يبدأ الشكل الشعري الفني، وقد أغناه الوجه الأيديولوجي - أي المضمون -، في النمو تاريخياً في إطار الواقع الاجتماعي الخارجي. أما الشكل - في حد ذاته - فإنه يمتلك طبيعته الخاصة، ويتحدد حسب قوانينه النوعية، التي هي فنية وليست اجتماعية.

إن وجهة النظر هذه متعارضة مع أساس المنهج الماركسي نفسه، متعارضة مع وحدته وتاريخيته، وينتج عنها الفصل بين الشكل والمضمون، بين النظرية والتاريخ.

علينا إذن أن نقف طويلاً عند هذه الآراء الخاطئة، فهي شديدة الدلالة على مجمل النظرية المعاصرة للفن.

لقد قدم البروفيسور ساكولين[1] - حديثاً - التطور الأكثر وضوحاً واتساقاً لوجهة النظر هذه. فهو يميز - في الأدب وتاريخه - بين سلسلتين: السلسلة الكامنة (immanente) (الداخلية)، والسلسلة السببية. فللنواة «الفنية» الكامنة بنيتها وتحديدها الخاصّان اللّذان ليسا إلا لها، وهي قابلة لتطور مستقل «حسب طبيعتها». وفي مجرى هذه العملية يتأثر الأدب بالفعل «السببي» للوسط الاجتماعي الذي هو «خارج الفن».

وطبقاً لهذا المفهوم، فإن عالم الاجتماع لا علاقة له «بالنواة الكامنة» للأدب، أي ببنيته وتطوره المستقل (القائم بذاته). والمفيد هنا - فحسب - هو علم الشعر النظري والتاريخي بمناهجه الخاصة[2]. أما المنهج الاجتماعي فلا يستطيع أن يدرس بنجاح غير التفاعل السببي ذاته، الذي يتم بين الأدب والوسط الاجتماعي الذي يحيط به من خارجه. والأكثر من ذلك، أن التحليل الكامن (غير الاجتماعي) لجوهر الأدب ولحدوده الخاصة والقائمة بذاتها، ينبغي أن يسبق التحليل الاجتماعي[3].

---

(١) راجع: ب. ن. ساكولين: المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية ١٩٢٥.

(٢) «إن عناصر الشكل الشعري (الصوت، الكلمة، الصورة، الإيقاع، التركيب، النوع)، والموضوعات الشعرية والأسلوب الفني بصفة عامة، كل هذا يكون من البداية موضوع الدراسة الداخلية بمساعدة المناهج التي أعدتها النظرية الأدبية المعتمدة على علم النفس وعلم الجمال واللغوية، هذه المناهج التي طبقها المنهج المسمى «باتسكلي» (ب. ن. ساكولين. مرجع سابق ص ٢٧).

(٣) «ونحن إذ نعتبر الأدب ظاهرة اجتماعية، فنحن نصل بالضرورة إلى طرح سؤال حتميته السببية. وهي بالنسبة لنا سببية اجتماعية. إن مؤرخ الأدب يملك الحق الآن في أن يقدم نفسه كعالم اجتماع وأن يطرح سؤال «لماذا» لكي يدخل الوقائع الأدبية في المجرى العام للحياة الاجتماعية لفترة ما، ويحدد - فيما بعد - وضعها في شمولية الحركة التاريخية. وهنا يتدخل المنهج الاجتماعي الذي يصبح - عندما يطبق في تاريخ الأدب - منهجاً تاريخياً اجتماعياً.

إن عالم الاجتماع الماركسي لا يمكنه أن يوافق بأي حال من الأحوال على هذه المقولات. ولا بد له من الاعتراف بأن علم الاجتماع لم يشتغل - حتى الآن - إلا بقضايا ملموسة تنتمي إلى تاريخ الأدب، وأنه لم يحاول أبداً أن يدرس - بجدية وبمناهجه الخاصة - البنية المسماة «كامنة» للعمل الفني. هذه البنية تركت كمسلمة لمهارة المناهج الجمالية النفسية والمناهج الأخرى التي لا يربطها أي شيء بالاجتماعي.

ويكفي، للاقتناع بذلك، أن نتصفح أي كتاب معاصر مهتم بعلم الشعر أو بنظرية الفن بصفة عامة. ولن نجد فيه أدنى أثر لتطبيق مقولات اجتماعية. وسنجد الفن فيه يعتبر وكأنه بطبيعته غريب على علم الاجتماع، مثل البنية الطبيعية والكيميائية للأجسام. وهذا بالضبط ما يقوله أغلب منظِّري الفن في أوربا الغربية، وفي روسيا، عن الأدب ومجمل الفن؛ ونتيجة لذلك تراهم يدافعون بإصرار عن نظرية الفن كعلم خاص ضد أي تدخل من العلم الاجتماعي.

هذا الموقف، يُبرَّر من وجهة نظرهم على النحو التالي تقريباً: يخضع كل شيء أصبح موضوعاً للعرض والطلب، أي أصبح سلعة، للتحديد الاجتماعي والاقتصادي، في قيمته كما في حركته داخل المجتمع الإنساني. وبافتراض أننا قد فهمنا تماماً هذا التحديد فإن هذا لا يعني أننا لم نفهم شيئاً عن البنية الطبيعية والكيميائية لهذا الشيء الذي أصبح سلعة. وبالعكس، فإن دراسة السلعة في ذاتها تحتاج هي نفسها لتحليل طبيعي - كيميائي سابق. وهذه لا يمكن أن تتم إلا بمجهود عالم في الطبيعة والكيمياء، هو الوحيد الذي يفلح في ذلك بفضل مناهجه النوعية. إن هذا - حسب هؤلاء المنظرين - يحدث أيضاً للفن، إذ أنه عندما يتحول إلى عنصر اجتماعي ويتأثر بعناصر أخرى هي أيضاً اجتماعية، فإنه يخضع - بالطبع - للتحديد الاجتماعي العام، دون أن يسمح هذا التحديد باستخراج جوهره الجمالي. مثلما يستحيل استخراج الصيغة الكيميائية لسلعة ما من التحديد الاجتماعي لدورة السلع. ومن ثم ينبغي أن تبحث قطرية الفن وعلم الشعر للعمل الفني عن صيغة مثل هذه، نوعية ومستقلة عن علم الاجتماع.

وكما قلنا، فإن مفهوماً كهذا لجوهر الفن متعارض في أساسه مع المبادىء الماركسية. وبالطبع فإن أية صيغة فنية لن تكتشف بواسطة المنهج الاجتماعي، ولكن يبقى أن مثل هذا المنهج وحده هو الذي يسمح بإيجاد «صيغة» علمية ذات قيمة لمجال ما في الأيديولوجية. فكل المناهج الأخرى، بما فيها «الكامنة» تتخبط في الذاتية، ولم تستطع - حتى الآن - أن تخرج نفسها من صراع الآراء ووجهات النظر العقيم، وهي غير قادرة حتى الآن - على أن تعطينا شيئاً يشبه - حتى من بعيد - دقة الصيغة الكيميائية وانضباطها. ومن المؤكد أن المنهج الماركسي لا يستطيع - هو الآخر - أن يدّعي ذلك. فعلم الأيديولوجية، نتيجة لجوهر موضوعه بذاته، لا يصل إلى دقة العلوم الطبيعية وانضباطها. ولكن فضل المنهج الاجتماعي، بمفهومه الماركسي أنه سمح بالاقتراب الشديد من الدراسة العلمية الحقيقية للمنتجات الأيديولوجية. فالأجسام الطبيعية والكيميائية توجد خارج المجتمع الإنساني أيضاً، بينما لا تظهر منتجات النشاط الأيديولوجي إلا في المجتمع ومن أجله، والتحديدات الاجتماعية لا تأتي من الخارج لتنطبق على هذه المنتجات كما هو الحال بالنسبة للأجسام الطبيعية. **إن التشكلات الأيديولوجية لها طبيعة اجتماعية على نحو داخلي وكامن**. إن أحداً لا يذهب إلى نفي ذلك فيما يخص الأشكال السياسية والشرعية: فما هو الجوهر الكامن واللا إجتماعي الذي يمكن أن نجده فيها؟ إن أرقى التدرجات الشكلية للقانون وللبنية السياسية قابلة للدراسة بالمنهج الاجتماعي، وبه وحده. ولكن نفس الشيء يمكن قوله بالنسبة للأشكال الأيديولوجية الأخرى. **فهي كلها جزءاً جزءاً ذات طبيعة اجتماعية**. وهذا رغم أن بنيتها المتحركة والمركبة لا تخضع بسهولة للتحليل الدقيق.

= لقد كان العمل يدرك، في مرحلة أولى - داخلية - كقيمة فنية معتبرة في دلالتها الاجتماعية والتاريخية. (ساكولين، نفسه ص ٢٧، ٢٨).

إن الفن أيضاً اجتماعي بشكل كامن، وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعي، الذي هو خارج الفن فإنه يجد فيه صدى داخلياً مباشراً. فليس هناك ـ إذن ـ عنصران غريبان يؤثران في بعضهما البعض، بل تكوين اجتماعي يؤثر في تكوين اجتماعي. إن **علم الجمال** ليس أقل من القانون أو المعرفة. **هو وجه من الاجتماعي**. وهكذا فإن نظرية الفن لا يمكن إلا أن تكون علم اجتماع الفن[٤]، وليس لها ـ من ثم أي نوع من القضايا «الكامنة» التي تعالجها.

ـ ٢ ـ

ينبغي من أجل تطبيق صحيح ومثمر للتحليل الاجتماعي في نظرية الفن. وخاصة في علم الشعر ـ أن نتخلى عن مفهومين مخطئين، يقلصان مجاله إلى أقصى درجة، بسبب عزل كل منهما لبعض أوجهه. أما المفهوم الأول فيمكن تعريفه كتحول رمزي أو طقوسي للعمل الفني كشيء. وهو مفهوم مازال سائداً في نظرية الفن. وعلى أساسه يحدد الباحث مجال دراسته في العمل فقط ويحلله وكأنه حقل الفن كله، ويبقى المبدع والمتلقي خارج مجال البحث.

وعلى العكس من ذلك، يحصر المفهوم الثاني ـ الدراسة في نفسية المبدع أو نفسية المتلقي، وفي أغلب الأحوال يكون معنى ذلك هو الخلط بينهما، وتؤدي متابعة هذا المفهوم إلى تقليص الفن إلى تجارب هذه أو تلك.

وهكذا، يكون لدينا من ناحية بناء العمل وحده كشيء موضوعاً للبحث، ومن ناحية أخرى لدينا فقط النفسية الفردية للمبدع أو المتلقي.

إن المفهوم الأول يضع المادة في المستوى الأول من البحث الجمالي، فيصبح الشكل ـ مدركاً بمعنى ضيق جداً ـ كشكل المادة التي ينظمها في شيء فردي نهائي، هو الموضوع الأساسي، وتقريباً الوحيد، للبحث.

وما يسمى «بالمنهج الشكلي» هو أحد تنوعات هذا المفهوم الأول. وهو يعتبر العمل الشعري مادة لفظية، منظمة بطريقة معينة بواسطة الشكل، وهنا يتم التسليم بأن القول لا يظهر كظاهرة اجتماعية، وإنما ينبغي النظر إليه من وجهة نظر لغوية مجردة، وهذا أمر مفهوم تماماً لأنه لو أخذ القول بفهم أوسع، كظاهرة اتصالٍ ثقافية، فسوف يكف عن كونه شيئاً مكتفياً بنفسه، ولما أمكن النظر إليه باعتباره مستقلاً عن الوضع الاجتماعي الذي أوجده.

وليس ممكناً للباحث الإخلاص حتى النهاية لمثل هذا الفهم مع بقائه متسقاً مع نفسه. فالحقيقة أنه إذا لم يعتبر الفن سوى شيء، فيستحيل الإشارة إلى حدود المادة المدروسة أو حتى اكتشاف الجوانب ذات الدلالة الجمالية. إن المادة توجد خارج الوسط الفني، ولها عدد لا نهائي من الجوانب والتحديدات، ولها طبيعتها الرياضية، الفيزيائية، الكيميائية، وأخيراً اللغوية. ومهما حللنا جميع خواص المادة، وكل التركيبات الممكنة لهذه الخواص، فلن نستطيع أبداً أن نكتشف دلالتها الجمالية، إلا إذا أدخلنا، بالسرقة، مفهوماً آخر، لا يدخل، هو نفسه، في إطار تحليل المادة. وبنفس الطريقة، لن نستطيع أبداً ـ مهما حللنا البنية الكيميائية لجسم ما ـ أن نصل إلى فهم دلالتها وقيمتها كسلعة، ما لم نلجأ إلى وجهة نظر اقتصادية.

وليست المحاولة التي تتم في إطار المفهوم الثاني، والتي تهدف إلى إيجاد الجمالي في نفسية المبدع والمتلقّي بأقلّ يأساً من الأولى، وإذا تمادينا في القياس مع الاقتصاد، لأمكننا أن نقول إن هذا السعي يردنا إلى اكتشاف علاقات الإنتاج الموضوعية التي تحدد وضع العامل في المجتمع، من خلال تحليل النفسية الفردية لهذا العامل.

المفهومان ـ إذن ـ يعانيان من الخطأ نفسه: **محاولة اكتشاف الكل في الجزء**، ويقدمان بنية الجزء المنتزع من الكل عبر عملية تجريد، على أنها بنية الكل ذاته. والحقيقة أن الواقعة الفنية، في شموليتها، ليست كامنة لا

(٤) إننا لا نقيم الفصل بين نظرية الفن وتاريخه إلا من أجل التقنيات المتوافقة لتقسيم العمل. وفي الحقيقة لا ينبغي أن يقوم بينهما أي انفصال منهجي. إن التقنيات التاريخية تنطبق ـ بالتأكيد وبدون أي استثناء، على كل مجالات العلوم الإنسانية، تاريخية كانت أو نظرية.

في الشيء ولا في نفسية المبدع منعزلاً، ولا في نفسية المتلقي. إنها تشمل هذه الأوجه الثلاثة. إن الواقعة الفنية **هي شكل خاص ومثبت في العمل الفني لعلاقة متبادلة بين المبدع والمتلقّين.**

إن الاتصال الفني يتجذر في بنية تحتية يشترك فيها مع الأشكال الاجتماعية الأخرى، ولكنه يحتفظ، مثل هذه الأشكال الأخرى، بشكله الخاص: هو نمط خاص من الاتصال يمتلك شكله الخاص والنوعي. ومهمة **علم الشعر الاجتماعي - إذن - هي فهم هذا الشكل الخاص للاتصال الاجتماعي الذي يوجد متحققاً ومثبتاً في مادة العمل الفني.**

إننا، إذا نظرنا إلى العمل الفني خارج علاقة الاتصال هذه، ومستقلاً عنها، فلن يكون سوى شيء من العالم الطبيعي أو تمرين لغوي. ولن يتحول - في الحقيقة - إلى عمل فني إلا في عملية التفاعل التي تتم بين المبدع والمتلقي، هو لحظة أساسية في الحدث الذي يكونه هذا التفاعل. وكل جزء من مادة العمل الفني لا يستطيع أن يسهم في علاقة الاتصال بين المبدع والمتلقي، كل ما لا يستطيع أن يصبح «وسيطاً» أو وسطاً لهذا الاتصال، لا يمكن أن يكون له أية دلالة جمالية.

إن المناهج التي تتجاهل الجوهر الاجتماعي للفن، والتي تحاول أن تكتشف طبيعته وخواصه في مجرد تنظيم العمل الذي اعتبرته شيئاً، هذه المناهج مضطرة في الواقع لأن تسقط على الأوجه المختلفة للمادة وطرق تشكيلها، العلاقة الاجتماعية المتبادلة الموجودة بين المبدع والمتلقي. وهذا ما يزال علم الجمال النفسي يفعله، حينما يسقط هذه العلاقة ذاتها على النفسية الفردية لهذا الذي يدرك العمل. ومثل هذا الإسقاط يشوه صفاء هذه العلاقة، ويعطي فكرة مزيفة عن المادة، وعن النفسية.

إن الاتصال الجمالي المثبت في العمل الفني هو، كما قلنا، نوعي تماماً، ولا يخضع لأنماط الاتصال الأيديولوجي الأخرى (السياسية، الشرعية أو الأخلاقية - الخ). وإذا كانت علاقة الاتصال السياسي تخلق المؤسسات والأشكال الشرعية الخاصة بها، فإن علاقة الاتصال الفني لا تنظم إلا العمل الفني. وإذا تخلّت عن هذه المهمة، وحاولت أن تخلق، ولو مؤقتاً، إطاراً سياسياً أو أي شكل أيديولوجي آخر، فإنها تتوقف عن كونها علاقة اتصال جمالي، وتتوقف - إذن - عن أن تكون هي نفسها. **إن عنصر الخصوصية في الاتصال الجمالي هو أنه يتحقق كاملاً في العمل الفني، في تجدده المستمر عبر التلقي المشارك في الإبداع، وأنه لا يطلب تحققات أخرى.** غير أن هذا الشكل الخاص للاتصال ليس منعزلاً بالطبع، فهو يشارك في فيض الحياة الاجتماعية، يعكس البنية التحتية الاقتصادية العامة، ويدخل مع الأشكال الأخرى للاتصال في عملية تفاعل وتبادل للقوى. ومهمتنا هي فهم شكل العبارة الشعرية كشكل اتصال جمالي خاص يتحقق في المادة اللغوية. ولكن لتحقيق ذلك، فإننا مضطرون إلى فحص أدق لبعض أوجه العبارة اللغوية التي لا تنتمي إلى الفن - في قول الحياة اليومية - لأن أسس وإمكانيات الشكل الفني اللاحق مستقرة بالفعل في هذا النمط من العبارة. إن الجوهر الاجتماعي للكلمة يظهر هنا بوضوح أكثر ودقة أكبر، والرابطة التي تصل العبارة بالوسط الاجتماعي، تخضع للتحليل بسهولة أكثر.

- ٣ -

من الواضح تماماً أن القول في الحياة ليس مكتفياً بذاته. فهو يخرج من موقف معيش ذي طبيعة خارج - لفظية (extra-verbale)، ويحتفظ بعلاقات محدودة به. وأكثر من ذلك، فإن القول يكتمل لحظياً بالعنصر المعيش نفسه، ولا يمكن أن يُفصل عنه دون أن يفقد معناه.

وهكذا، فنحن نشخص ونقوِّم عادة عبارات الحياة اليومية بالطريقة التالية: «هذا كذب» و «هذه الحقيقة» و «هذا كلام شديد» و «لم يكن يجب قول ذلك». الخ. وكل التقويمات من هذا النوع، مهما كان المعيار الذي يوجهها - أخلاقي، معرفي، سياسي، أو غيره - تشمل أكثر مما هو متضمن في الشكل اللفظي، اللغوي البحث للعبارة بكثير: **تشمل في الوقت نفسه الكلمة والموقف خارج - اللفظي للعبارة.** وهذه الأحكام والتقويمات ترجع إلى شمولية ما يتصل فيها القول مباشرة مع الحادث المعيش،

ويذوب فيه ليكونا وحدة متينة. إن القول في ذاته، إذا اعتبرناه معزولاً، لا يستطيع ـ كظاهرة لغوية بحتة، أن يكون حقيقياً أو مزيفاً، جريئاً أو متواضعاً.

كيف إذن تقوم العلاقة بين القول اليومي والموقف خارج اللفظي الذي أثاره؟ فلنتابع ذلك في مثل قصدنا أن يكون بسيطاً.

رجلان يوجدان في حجرة. صمت. ثم يقول أحدهما: «هكذا». والآخر لا يجيب.

بالنسبة لنا نحن الذين لم نكن في الحجرة لحظة حدوث هذا الكلام، فإن مجمل المحادثة غير مفهوم تماماً. ذلك أن العبارة من «هكذا»، لو أخذت معزولة، فارغة ولا معنى لها. ومع ذلك فإن هذه المحادثة الغريبة التي لا تحمل سوى كلمة واحدة، وإن كانت منطوقة، حقيقة، بتنغيم معبر جداً ـ غنية بالمعنى والدلالة، ومكتملة تماماً.

ومن أجل توضيح هذا المعنى وهذه الدلالة، لا بد من التحليل. ولكن ما الذي نستطيع هنا أن نخضعه للتحليل؟ إذا قلبنا، وأعدنا التقليب ـ في كافة الاتجاهات ـ في الجزء اللفظي البحت من العبارة، وحددنا بكل الدقة الممكنة الأوجه الصوتية والصرفية والدلالية لهذه الكلمة، فلن نستطيع أن نقترب ولو شبراً من فهم المعنى الإجمالي للمحادثة.

ولنفترض أننا عرفنا التنغيم الذي نطقت به الكلمة المعنية: لهجة عتاب شديد، ومع ذلك مختلط بهمسة تهكم، فإن هذا يملأ جزئياً الفراغ الدلالي الذي يتركه التعجب في «هكذا»، ولكنه لا يكشف بنفس الدرجة الدلالة الإجمالية.

فماذا ينقصنا إذن؟ هو السياق خارج/ اللفظي الذي كان يعطي معنى كلمة «هكذا» للسامع.

وهذا السياق خارج اللفظي ينقسم إلى ثلاثة أقسام: ١) الأفق المساحي المشترك بين المتكلمين (وحدة المكان المرئي: الحجرة، النافذة ـ الخ). ٢) معرفة الموقف المشترك أيضاً بين المتكلمين وفهمه. وأخيراً. ٣) التقويم ـ المشترك أيضاً الذي يقدمانه لهذا الموقف.

في لحظة المحادثة، يلقي الرجلان نظرة عبر النافذة، ويريان الجليد يسقط. الاثنان يعرفان أنهما في شهر مايو، وأن الوقت قد حان لمجيء الربيع، وأخيراً فهما نافران من هذا الشتاء الذي لا ينتهي؛ كلاهما ينتظر بفروغ صبر مجيء الربيع، وكلاهما غاضب لأن الجليد مايزال يسقط. العبارة تستند مباشرة إلى مجموع هذه المعطيات، أي «الأفق المشترك»: (الجليد في الخارج)، «المعرفة المشتركة»: (التاريخ: شهر مايو)، و «التقويم المشترك»: (الرغبة في انتهاء الشتاء ومجيء الربيع)؛ كل ذلك متضمن في دلالته الحية، منغرس فيها، ولكنه الاتصال بالكلمات، ويظل غير مقول. يبقى الجليد وراء النافذة، والتاريخ على ورق النتيجة، التقويم في نفسية المتكلم. ولكن كل هذا المجموع يبقى متضمناً في كلمة «هكذا».

والآن، وقد علمنا هذا المتضمن، أي الأفق المكاني والدلالي المشترك للمتكلمين، نفهم جيداً المعنى الإجمالي لكلمة «هكذا» ونفهم أيضاً تنغيمها.

فما هي إذن العلاقة التي تربط الأفق خارج اللفظي بالقول نفسه، ولا مقول بما قيل؟

قبل كل شيء، من الواضح تماماً أن القول لا يعكس هنا الموقف خارج اللفظي كما تعكس مرآة شيئاً معكوساً. ينبغي أن نقول هنا إن القول يتمم الموقف، إنه يقيم ـ بمعنى ما ـ الميزان التقويمي له. وفي أغلب الأحيان تمد عبارة الحياة اليومية الموقف بفاعلية، وتنميه، ترسم الخطة وتنظم الحركة المستقبلية. ولكن ما يهمنا، هو الوجه الآخر للعبارة اليومية، إذ مهما يكن، فهو يربط دائماً بين كل من يشترك في موقف، كمشاركين يفهمون، يعرفون، ويقيمون الموقف بالطريقة نفسها.

العبارة إذن، تستند إلى انتمائهم الواقعي والمادي إلى قطعة واحدة من الحياة، وتعطي هذه الوحدة المادية تعبيراً وتطوراً أيديولوجيين جديدين.

فالموقف خارج اللفظي، ليس ـ بأية حال ـ السبب الخارجي للعبارة، إنه لا يؤثر فيها من الخارج كقوة آلية.

لا . إن الموقف مندمج في العبارة كعنصر ضروري في تكوينه الدلالي . إن العبارة اليومية ـ معتبرة في شموليتها، تنقسم إلى جزئين : ١) جزء لفظي محقق، ٢) جزء متضمن . ولذلك نستطيع أن نقارن العبارة اليومية «بالمثل»[٥] .

ولكن لدينا هنا مثل من نوع خاص . فكلمة مثل Enthymême (الذي تعنى باليونانية «ما يوجد في النفس»، و «المتضمن») وحتى كلمة متضمن، لها أصداء سيكولوجية كبيرة . ويمكن الاعتقاد بأن الموقف معطى في شكل فعل ذاتي ونفسي (تصورات، أفكار، أحاسيس) يتم في نفس المتكلم . ولكن الأشياء لا تتم في الحقيقة كذلك : فالفردي والذاتي ينمحيان وراء الاجتماعي والموضوعي . ما أعرفه، ما أراه، ما أريده، وما أحبه، لا يمكن أن يكون متضمناً، لا يمكن أن يتحول إلى جزء متضمن من العبارة، وإنما ذلك الذي نعرفه نحن، المتكلمين، ونراه ونحبه ونتعرف عليه جميعاً، ذلك المشترك بيننا، وما يجمعنا . ثم إن الاجتماعي من مبدئه موضوعي تماماً : إنه ليس سوى الوحدة المادية للعالم التي تدخل في الأفق المرئي للمتكلمين (وهو في مثالنا الحجرة التي يتواجدان فيها والجليد الذي يقع وراء النافذة)، ووحدة الظروف الحقيقية للحياة، الوحدة التي تثير مجموعة مشتركة من التقييمات (انتماء المتكلمين إلى أسرة واحدة، مهنة واحدة، طبقة اجتماعية واحدة، وأخيراً، فترة واحدة . فالمتكلمون متعاصرون) . إن التقييمات المتضمنة، ليست إنتاجاً للانفعالات الفردية، إنها أفعال محددة اجتماعياً وضرورية . والانفعالات الفردية لا يمكنها إلا أن تكون هذه الانسجامات التي تصاحب النغمة الأساسية للتقويم الاجتماعي . الأنا لا يتحقق في القول إلا إذا استند إلى الـ «نحن» .

على هذا الأساس، تصبح كل عبارة يومية مثلاً موضوعياً واجتماعياً . فهو كالكلمة «السحرية» التي لا يعرفها سوى الذين ينتمون إلى نفس الأفق الاجتماعي . هذه هي خاصية العبارات اليومية : إنها مرتبطة بالسياق المعيش خارج اللفظي بآلاف الخيوط . وعندما تفصل عن هذا السياق، فإنها تفقد كل معناها تقريباً . لا يمكن فهمها إذا جهل سياقها المعاش المباشر .

ولكن هذا السياق المباشر يمكن أن يكون واسعاً أو ضيقاً . فهو ـ في المثل الذي سبق أن رأيناه ـ في أضيق الحدود : محدود بأفق الحجرة ولحظة الحدوث، والعبارة لا تفهم إلا من قبل شخصين فقط . غير أن هذا الأفق المشترك الذي تستند إليه العبارة، يمكن أن يتسع في المكان وفي الزمان . «فالمتضمن» يمكن أن يوجد على مستوى الأسرة، والأمة، والطبقة الاجتماعية، والأيام والسنوات وفترات كاملة . وبمقدار ما يتسع الأفق المشترك والمجموعة الاجتماعية الملائمة له، تصبح الأوجه المتضمنة للعبارة أكثر فأكثر دواماً .

وعندما يكون الأفق الحقيقي المتضمن للعبارة ضيقاً، عندما يتطابق ـ كما هو في مثلنا ـ مع الأفق الملموس للفردين الموجودين في الحجرة نفسها ويريان الشيء نفسه، هنا تدخل في المتضمن، أصغر التعديلات التي تنتج في داخل هذا الأفق . أما حينما يتسع الأفق، فإن العبارة لا يمكن أن تستند إلا إلى عناصر من الحياة تتسم بالاستمرارية والثبات، وإلى تقييمات اجتماعية جوهرية وأساسية .

في هذه الحالة تتسم التقييمات المتضمنة بدلالة لها أهمية خاصة . وفي الحقيقة فإن التقييمات الاجتماعية الأساسية المتجذرة مباشرة في خواص الحياة الاقتصادية لمجموعة اجتماعية ما، لا تذكر في أغلب الأحوال : لقد دخلت في لحم ودم كل ممثلي المجموعة، تنظم أفعال الناس وسلوكهم، تلتحم بطريقة ما بالأشياء وبالظواهر المناسبة، ولذلك فإنها لا تتطلب صيغاً لفظية خاصة . ويبدو أننا ندرك مع وجود الشيء، قيمته كإحدى صفاته، وهكذا فإننا ندرك مع دفء الشمس وضوئها، قيمتها بالنسبة لنا . وهكذا أيضاً فإن كل ظواهر الحياة المحيطة بنا تتحد بتقويماتها . ولو كان التقييم مشروطاً تماماً بنفس حياة المجموعة المعينة، لقُبل في هذه

---

(٥) يسمى «المثل» في المنطق، القضية التي لا يكون إحدى مقدماتها موجودة، وإنما متضمنة . مثلاً : سقراط رجل . إذن هو حي . فالمتضمن هو : كل الرجال أحياء .

الحالة كحقيقة مطلقة، كشيء مفروغ منه ولا يناقش. وعلى العكس، إذا كان التقييم الأساسي معبراً عنه ومحتجاً له، لكان معنى ذلك أنه قد أصبح مشكوكاً فيه، وأنه قد انفصل عن موضوعه؛ توقف عن تنظيمَ الحياة، وأن صلته - بالتالي - مع ظروف وجود الجماعة قد قطعت.

إن التقويم الاجتماعي الصحي ينتمي إلى الحياة ذاتها. ومن هنا فإنه ينظم شكل العبارة وتنغيمها. لا حاجة له لإيجاد تعبير ملائم لمضمون القول. وحين ينتقل التقويم من الأوجه الشكلية للقول إلى مضمونه، نستطيع أن نقول - تأكيداً إن إعادة تقويم تعد نفسها. وهكذا، فإن التقويم الأساسي، ليس محصوراً في مضمون القول، ولا يمكن استنتاجه منه؛ بل على العكس فإن التقويم يحدد حتى اختيار الكلمات وشكل الكلية اللفظية؛ أما بالنسبة لتعبيرها الأكثر نقاءً، فإننا نجده في التنغيم. ذلك أن التنغيم يقيم علاقة ضيقة بين القول والسياق خارج اللفظي: التنغيم يقود القول بشكل ما خارج حدوده اللفظية.

ولنتوقف - الآن - أطول قليلاً عند الصلة التي تربط التنغيم بالسياق المعاش، من خلال المثال السابق، فسوف يسمح لنا بأن نذكر بعض الملاحظات الهامة حول الجوهر الاجتماعي للتنغيم.

- ٤ -

قبل كل شيء، ينبغي أن نبرز أن كلمة «هكذا» التي هي - تقريباً - فارغة دلالياً، لا يمكن بأية حال - أن تحدد التنغيم مسبقاً عن طريق مضمونها: فأي تنغيم يستطيع أن يستثمر هذه الكلمة بطريقة سهلة ومشروعة، أياً كان: الفرح أو الحزن أو الاحتقار.. الخ. فكل ذلك يعتمد على سياق الكلمة. في الحالة التي تهمنا، فإن السياق الذي يحدد التنغيم (العتاب الشديد المختلط بهمسة تهكم - يكونه الموقف خارج اللفظي الذي لاحظناه سابقاً، ليس ثمة سياق لفظي مباشر. ويمكننا أن نقول من الآن فصاعداً قبل الفحص إنه حتى في حالة وجود سياق لفظي مباشر، وحتى إذا بدا هذا السياق كافياً من كل وجهات النظر الأخرى، فإن التنغيم يقودنا - مع ذلك - خارج حدوده: لا يمكن فهم التنغيم دون الألفة مع التقويمات المتضمنة لدى مجموعة اجتماعية معينة، مهما كانت واسعة. **التنغيم يوجد دائماً في حدود اللفظي وغير اللفظي، المقول واللامقول.** في التنغيم يتصل القول مباشرة بالحياة. وهذا يعني في التنغيم - قبل كل شيء - اتصال المتكلم بالسامعين. إن التنغيم اجتماعي بأعلى درجة. التنغيم حساس بشكل خاص لجميع تحولات المناخ الاجتماعي الذي يحيط بالمتكلم.

فيما يختص بمثالنا، يتجذر التنغيم في الرغبة - المشتركة لدى المتكلمين - في رؤية مجيء الربيع، في احباطهما - المشترك أيضاً - من رؤية أن الشتاء لا ينتهي. وعلى هذا الاشتراك في التقويمات المتضمنة، تقوم صرامة النغمة الأساسية ووضوحها. وفي ظل جو من التعاطف استطاع هذا التنغيم أن ينطلق، ويختلف، في إطار النغمة الأساسية. ولو لم يكن تأكيد «مساندة الكورس» بهذه الصرامة، لكان التنغيم قد توجه في اتجاه آخر، واغتنى بنغمات أخرى (ربما التحدي أو خيبة الأمل) أو انطوى على نفسه وتقلص إلى أقصى درجة. عندما يفترض الإنسان أن محاوره ليس متفقاً معه، أو حتى إذا لم يكن متأكداً من هذا الاتفاق، أو يشك فيه، فإنه يعطي الكلمات التي ينطقها تنغيماً مختلفاً، كما أنه، على كل حال، يبني عبارته بشكل مختلف. وسوف نرى فيما بعد أنه ليس التنغيم فقط، بل البنية الشكلية الكلية للقول، تعتمد - بدرجة كبيرة - على العلاقة بين العبارة - من ناحية، والاشتراك في التقويم الذي يفترض أنه موجود في الوسط الاجتماعي الذي يوجه إليه القول من ناحية أخرى. إن تنغيماً خلاقاً، واثقاً من نفسه وغنياً بالتدرجات، ليس متاحاً إلا إذا افترض «مساندة الكورس». وبالعكس، إذا تغيبت هذه المساندة، فإن الصوت ينكسر ويتقلص غنى التنغيم، تماماً مثلما يحدث عندما يدرك رجل يضحك أنه لا أحد يشاركه الضحك، حينئذ ينتهي الضحك أو يتقلص، يصبح مضغوطاً، يفقد ثقته ووضوحه، ولا يستطيع أن يثير المزاج أو الفكاهة. **إن مجمل التقويمات الأساسية هي النسيج الذي سيطرز عليه القول الإنساني زينات تنغيمية.** ولكن انتظار التعاطف ومساندة الكورس في التنغيم، لا يستنفد شمولية طبيعته الاجتماعية. فبجوار توجهه نحو السامع، يوجد فيه وجه آخر في غاية الأهمية لعلم اجتماع القول.

لو عدنا إلى تنغيم العبارة التي حللناها من قبل، فسوف نلاحظ عنصراً غامضاً يستحق اختباراً خاصاً.

في تنغيم كلمة «هكذا» لم يكن يسمع فقط الإحباط (من رؤية الجليد يسقط) ـ وهذا موقف سلبي ـ ولكن أيضاً الغضب واللوم ـ وهو موقف إيجابي. ولكن إلى من يكون هذا اللوم موجهاً؟ بالطبع ليس إلى السامع، ولكن إلى إنسان آخر. وهذا التوجه لحركة التنغيم يفك الموقف ويعطي مكاناً لمساهم ثالث. من هو هذا الثالث؟ إلى من يوجه اللوم؟ إلى الجليد؟ إلى الطبيعة؟ إلى القدر ربما؟

من المؤكد أنه ـ في عبارتنا اليومية المبسطة ـ لم يتكون بعد تماماً هذا المساهم الثالث الذي يسمي في العمل الأدبي بالبطل. التنغيم يشير بوضوح إلى مكانه، ولكنه لم يتلق حتى الآن معادله الدلالي، ولم يجد اسمه. إن التنغيم يقيم هنا علاقة حية مع موضوع العبارة، فهو تقريباً متهم كما لو كان هو المذنب، حي وملموس، بينما هو ـ بالنسبة للسامع، المشارك الثاني، يدعى، بشكل ما ـ كشاهد وحليف.

إن كل تنغيم حي في القول اليومي الحيوي يبدو تقريباً وكأنه يتوجه إلى الموضوعات والأشياء، إلى المساهمين والقراء الملموسين في الحياة: إنه يتميز باتجاه قوى نحو التشخيص. وإذا لم يهدأ التنغيم ـ كما في مقالنا ـ بتهكم ما، لو كان ساذجاً وتلقائياً، فإنه يثير ـ عندئذ ـ صورة أسطورية، صيغة سحرية، دعاء، وهذا بالتحديد ما يحدث في الأطوار الأولى من الثقافة.. وبالعودة إلى مثالنا، نجدنا نتعامل مع ظاهرة في غاية الأهمية: التنغيم يخلق الاستعارة، ويبدو كأنه يُسمِعُ لوماً موجهاً للكائن الحي المسؤول عن الطقس السيِّء، أي للشتاء. لدينا هنا استعارة تنغيم في حالة نقية، ولكن في داخلها كما في منشئها، تنام إمكانية الاستعارة الدلالية الجارية. وإذا تحققت هذه الإمكانية، فإن كلمة «هكذا» تكون قد تحولت إلى تعبير استعاري يصاغ تقريباً، على النحو التالي: «كم أصبح الشتاء مضراً ببقائه، لا يريد التسليم، ومع ذلك فقد حان الوقت». غير أن الإمكانية الكامنة في التنغيم ظلت دون تحقق: اكتفت العبارة بالتعجب الذي في «هكذا» الفارغ دلالياً على وجه التقريب. علينا أن نلاحظ بصفة عامة، أن التنغيم ـ في الكلام اليومي ـ أكثر استعارية من الكلمات نفسها، وفيه يبدو وكأن النفس البدائية، خالقة الأساطير، ماتزال تحيا فيها. كل شيء يتم وكأن العالم حول المتكلم مازال مليئاً بالقوى الحية: التنغيم يهدد ويشتم ويحب، ويلمس الأشياء والظواهر غير الحية، بينما الاستعارات التي في اللغة اليومية، قد تبخرت، والكلمات أصبحت بخيلة في دلالتها وغير شعرية.

إن قرابة حميمة تصل استعارة التنغيم باستعارة الإيماءة (ألم تكن الإيماءة ـ في الأصل ـ حركة لغوية، عنصراً في حركة معتمدة تشمل الجسد كله)، مع مراعاة أننا نعني بالإيماءة مفهوماً واسعاً يشمل التقليد كايماءة للوجه. إن الإيماءة تحتاج مثل التنغيم تماماً، إلى مساندة العالم الجماعي المحيط، ذلك إن إيماءة حرة وواثقة (assurée) لا يمكن أن تتم إلا في جو من التعاطف الاجتماعي ـ ومن ناحية أخرى، فإن الإيماءة ـ مثل التنغيم ـ تفك الموقف وتقدم مشاركاً ثالثاً، هو البطل. في الإيماءة يكمن دائماً جنين الهجوم أو الدفاع، التهديد أو الملاطفة، والمشاهد والسامع يلعبان دور الحليف أو الشاهد. وفي الغالب فإن الذي يلعب دور البطل في هذه الإيماءة، ليس إلا شيئاً بلا حياة؛ ظاهرة أو مناسبة ما من الحياة اليومية. وكثيراً ما يحدث أننا في لحظة ازدراء، نلوح غاضبين في الفضاء أو حتى نلقي نظرة سوداء غير موجهة إلى أحد بشكل خاص، وبالعكس قد نضحك للأشياء كلها: للشمس، للشجر ولأفكارنا.

ومن الضروري حتماً عدم نسيان هذه الحقيقة (التي ينساها دائماً علم الجمال النفسي): التنغيم والإيماءة فاعلان وموضوعيان بنزعتهما ذاتها. إنهما لا يعبران فحسب عن الحالة النفسية السلبية للمتكلم، بل يحملان دائماً بالدرجة نفسها علاقة حية وفعالة بالعالم الخارجي والمحيط الاجتماعي (الأعداء، الأصدقاء والحلفاء).

عبر التنغيم والإيماءة، يلتزم الإنسان اجتماعياً ويأخذ موقفاً بالنسبة لبعض القيم، متفقاً مع أسس وجوده الاجتماعي

نفسها. وهذه ـ بدقة ـ هي الجوانب الموضوعية والاجتماعية للتنغيم والإيماءة، وليس الجانب الذاتي والنفسي، التي ينبغي أن يهتم بها منظرو الفنون موضع الدراسة، بمعيار أنه في هذه الجوانب تكمن القوى الخلاقة جمالياً والتي تؤسس الشكل الفني لهذه الظواهر وتنظمه.

وهكذا، فالتنغيم موجه حسب اتجاهين: بالنسبة للسامع كحليف أو شاهد، وبالنسبة لموضوع العبارة كمشارك حي ثالث؛ التنغيم يشتم هذا الموضوع أو يلاطفه، يدينه أو يرفعه إلى السماء. وهذا التوجه الاجتماعي المزدوج يحدد ـ ويعطي ـ معنى لكل جوانب التنغيم. غير أن هذا صحيح أيضاً بالنسبة لكل جوانب العبارة اللفظية: فهي جميعاً تنتظم وتأخذ شكلاً في عملية التوجه المزدوج للمتكلم؛ الفارق الوحيد هو أن التنغيم الذي يجعل القول أكثر حساسية وليونة وحرية، يكشف ـ أيضاً ـ بأقصى وضوح عن هذا الأصل الاجتماعي.

أصبحنا ـ الآن ـ نملك الحق في أن نقول إن كل كلمة نطقت بالفعل ـ وليست مدفونة في القاموس ـ هي تعبير وإنتاج التفاعل الاجتماعي لمشاركين ثلاثة: المتكلم (أو المؤلف)، والسامع (أو القارىء) ثم هذا (أو ذاك) الذي نتكلم عنه (أو البطل). إن القول حدث اجتماعي لا يكتفي بذاته كبعد لغوي مجرد ما، كما لا يمكن استخراجه بطريقة نفسية، من الوعي الذاتي، المنعزل للمتكلم. ولهذا فإن الاتجاهين الشكلي ـ اللغوي والنفسي لا يحققان هدفهما: الجوهر الملموس، الاجتماعي للقول الذي يستطيع ـ وحده ـ أن يحدد حقيقته أو زيفه، دونيته أو عظمته، فائدته أو عدم فائدته؛ ومن ثم يبقى القول، حين يدرس بأحد هذه الطرق، غير مفهوم ولا ممتلك.

هذه هي، بالتأكيد «الروح الاجتماعية» للقول، التي تجعل له دلالة ـ جميل أو قبيح. ومن المؤكد أن المفهومين المجردين: المفهوم الشكلي ـ اللغوي والمفهوم النفسي يحتفظان بدلالتهما بمقدار ما يخضعان للمدخل الاجتماعي، الأساسي والاكثر ملموسية. بل إن مساهمتهما هي ـ حتى ـ ضرورية تماماً. ولكن بذاتهما، وإذا أخذ كل منهما منفصلاً أصبح دون جدوى.

إن العبارة الملموسة (وليس التجريد اللغوي)، تولد وتحيا وتموت في مجرى التفاعل الاجتماعي للمشاركين في العبارة. وتتحدد دلالتها وشكلها جوهرياً بشكل وخصيصة هذا التفاعل. وإذا انتزعت العبارة من هذه الأرض المغذية الحقيقية فقدت المفتاح الذي يقدم المنفذ لفهم شكلها ومعناها. ولا يبقى في اليدين سوى غلاف، سواء كان غلاف التجريد اللغوي، أو هذا الغلاف ـ المجرد هو أيضاً ـ الخاص بتخطيطSchéme الفكر (تلك الفكرة المشهورة «التي تحيي العمل الأدبي» الشائعة قديماً عند منظري الأدب ومؤرخيه). تجريدان إذن لا يربطهما شيء، لأن الأرضية الملموسة حيث يمكن أن يحققا تركيبهما الحي، غير موجودة.

يبقى لنا الآن أن نقيم استنتاجات تحليلنا الموجز لعبارة الحياة اليومية وللإمكانيات والبذور والشكل والمضمون المحتملة التي وجدناها فيها.

إن المعنى المعيشي ودلالة عبارة الحياة لا ينطبقان بتكوينهما اللفظي البحت مهما كان. إن الأقوال المنطوقة مليئة بالمتضمن وغير المقول. وما يسمى بـ «فهم» و «تقويم» العبارة (اتفاقاً معها واختلافاً) يشمل دائماً القول نفسه والموقف المعيشي خارج اللفظ. وهكذا فالحياة لا تؤثر في العبارة من الخارج بل تخترقها من الداخل. إنها الوحدة والوجود المشترك الذي يحيط بالمتكلمين كما أنها هي وحدة التقويمات الأساسية المتجذرة في هذا الوجود والتي خارجها لا توجد عبارة تعقل. إن التنغيم يقع على حدود الحياة والجزء اللفظي للعبارة، وينقل بطريقة ما قوة الموقف المعيشي في القول، ويعطي لكل ما هو ثابت لغوياً حركة تاريخية حية، وخصوصية التفرد. وأخيراً فإن العبارة تعكس التفاعل الاجتماعي للمتكلم والسامع والبطل: إنها نتاج اتصالهم الحي وتثبيت لمادته اللفظية.

إن القول، هو نوع ما من السيناريو لحادث ما. ويجب على الفهم الحي للمعنى الشامل للكلمة أن يعيد انتاج هذا الحادث الذي هو العلاقة المتبادلة بين المتكلمين، يجب

«إخراجه» إذا استطعنا القول؛ إن من يفك شفرة المغني يأخذ على عاتقه دور السامع، وعليه، لكي يقوم بهذا الدور، أن يفهم جيداً مواقع المشاركين الآخرين.

إن اللغويات لا ترى بالطبع، لا هذا الحادث، ولا مشتركيه الأحياء. إن لها علاقة بالقول المجرد، في حالة عري، وبجوانبه المختلفة المجردة هي أيضاً (الأوجه الصوتية الصرفية ـ الخ). ولهذا السبب فإن المعنى الشامل للقول وقيمته الأيديولوجية ـ العرفية، السياسية أو الجمالية غير مدركة لدى هذا المدخل. وكما أنه لا يمكن أن يوجد منطق لغوي أو سياسة لغوية، فلا يمكن أن يوجد علم شعر لغوي.

ـ ٥ ـ

بم تتميز العبارة اللفظية الفنية ـ العمل الشعري المتكامل ـ عن العبارة اليومية؟ واضح، من البداية ـ أن القول ـ هنا ـ ليس، ولا يمكن أن يكون في تبعية ضيقة، بالنسبة لمجمل لحظات السياق خارج ـ اللفظي، وبالنسبة لمجمل ما هو مرئي ومعروف مباشرة، كما هو الحال في الحياة. إن العمل الشعري لا يستطيع أن يعتمد على الأشياء والأحداث الخاصة بالتجاوز المباشر، كأشياء مسلم بها، دون ادخال أقل تلميح إلى هذه الأحداث في الجزء اللفظي للعبارة. ومن هذا المنظور، فإن القول يخضع ـ في الأدب ـ لضرورات أكثر بكثير: إن الجزء الهام من هذا الحياتي الذي يبقى خارج حدود العبارة، يجب أن يجد هنا تمثيلاً لفظياً.

ينبغي ـ من المنظور الشيئي Objectal والذرائعي ألا يبقى شيء لا يعبر عنه في العمل الشعري.

هل يعني ذلك أنه في الأدب يجتمع المتكلم والسامع والبطل لأول مرة دون أن يعرفوا أي شيء عن بعضهم البعض، دون أفق مشترك، دون مستند ولا شيء متضمن؛ يظن البعض أن هذا هو الحال.

في الحقيقة، هل العمل متداخل ـ أيضاً ـ بعمق في السياق المعيش غير المعبر عنه؟ لو كان السامع والبطل يجتمعان حقاً لأول مرة كأنهما كائنات مجردة، لا أفق مشتركاً بينهما، ولو كانا يأخذان كلماتهما من قاموس، لتعذر تصور أن يخرج من ذلك عمل نثري، فضلاً عن كونه عملاً شعرياً. إن العلم يقترب بمعيارٍ ما من هذه الحدود: التعريف العلمي يشمل في الحقيقة ـ حداً أدنى من المتضمن؛ ولكن يمكن إثبات أن العلم نفسه لا يستطيع الاستغناء عن جزء متضمن.

في الأدب خاصة، تكون للتقويمات المتضمنة أهمية بالغة. ويمكن القول إن **العمل الشعري هو مكثف قوي لتقويمات اجتماعية غير معبر عنها**: كل كلمة منه مشحونة بها. **وهذه بالضبط هي التقويمات الاجتماعية التي تنظم الأشكال الفنية كتعبيرها المباشر.**

إن التقويمات تحدد ـ قبل كل شيء ـ اختيار الكلمة الذي يقوم به المؤلف، وواقعة أن السامع يدرك ذلك لأن الشاعر لا يختار كلماته من قاموس، وإنما من سياق معيش نضجت فيه وامتلأت بالتقويمات. هو إذن يختار التقويمات المرتبطة بالكلمات، ويختارها من وجهة نظر الكائنات الحية التي تحمل هذه التقويمات. يمكن القول إن الشاعر يعمل في كل لحظة مع تعاطف السامع أو نفوره، اتفاقه أو اختلافه. ومن ناحية أخرى فالتقويم فاعل أيضاً فيما يخص موضوع العبارة، أي البطل. إن مجرد اختيار صفة أو استعارة، هو فعل تقويمي موجه في اتجاهين: نحو السامع ونحو البطل. فالسامع والبطل يشتركان باستمرار في حادث الخلق الذي لا يتوقف لحظة عن أن يكون حادث اتصالٍ حي بينهما.

إن مهمة علم الشعر الاجتماعي تكون قد انتهت لو كان ممكناً تفسير كل لحظة من الشكل كتعبير حي عن التقويم في هذين الاتجاهين: تجاه المستمع وتجاه موضوع العبارة ـ البطل[٦]. ولكن في اللحظة الراهنة، ليس لدينا لحل المشكلة سوى قليل من المعطيات، ولا نستطيع إلا أن نرسم المراحل الأولية لهذا البحث.

إن علم الجمال الشكلي المعاصر يعرف الشكل الفني على أنه شكل المادة. ويؤدي التطور التالي لهذا المنظور إلى تجاهل المضمون، لأنه لم يبق له مكان في العمل

(٦) لقد ابتعدنا هنا عن قضايا تقنيات الشكل التي سنتناولها فيما بعد.

الفني. وفي أحسن الأحوال ليس المضمون سوى إحدى لحظات المادة، ومن ثم فلا ينظمه الشكل الفني المتصل مباشرة بالمادة إلا بطريقة غير مباشرة(٧).

وفي مثل هذا المفهوم يفقد الشكل خاصيته التقويمية الفعالة، ولا يستطيع أن يثير فيمن يدركه إلا أحاسيس ممتعة وسلبية تماماً.

إن الشكل يتحقق ـ بالتأكيد ـ بمساعدة المادة. فهو مثبت فيها ولكنه في دلالته يتجاوزها. فدلالة الشكل ومعناه لا يرجعان إلى المادة بل إلى الموضوع. وهكذا نستطيع أن نقول إن شكل تمثال ليس شكل المرمر، بل شكل الجسم الإنساني، وأكثر من ذلك، يحول الشكل الإنسان الممثل إلى بطل: «يدلّله» أو قد «يدينه» (كما في أسلوب الكاريكاتير في البحث)، أي أنه يعبر عن تقويم ما للشيء الممثَّل.

ولكن في الشعر نجد هذه الدلالة المرتبطة بالقيمة للشكل في أوضح صورها. فالإيقاع والعناصر الشكلية الأخرى تعبر بكل وضوح عن علاقة فعالة بما هو ممثَّل وبما يقوم الشكل بتمجيده أو التهكم عليه.

إن علم الجمال النفسي يداعب «الوجه الانفعالي» للشكل. وما يهمنا هنا ليس الناحية النفسية للأمر، وأن نعرف ما هي القوى النفسية المشتركة في الخلق وفي الإدراك الخلقي المشترك للشكل. ما يهمنا هو معنى هذه الانفعالات، خاصيتها الفعَّالة والموجهة نحو المضمون. بمساعدة الشكل الفني، يأخذ الخالق موقفاً فعالاً بالنسبة للمضمون.

إن الشكل في ذاته لا ينبغي أن يكون ممتعاً ـ والتفسير المزاجي سفيه ـ بل يجب أن يكون تقويماً مقنعاً للمضمون. من الممكن مثلاً أن يكون شكل العدو منفراً تماماً: ولكن أثره الإيجابي في نهاية الأمر (أي متعة المشاهد) يكمن في حقيقة أن هذا الشكل مناسب لعدو. وأنه يوجد محققاً ـ من الناحية التقنية ـ بمساعدة المادة المستخدمة. وفي هذين الاتجاهين ينبغي أن يدرس الشكل: في علاقة بالمضمون الذي هو تقويمه الأيديولوجي، وفي علاقة بالمادة التي يتحقق فيها هذا التقويم تقنياً.

ليس من الضروري أن يمر التقويم الأيديولوجي الذي يعبر عنه الشكل من خلال المضمون في مظهر الحكمة أو الحكم الأخلاقي أو السياسي أو غيره، يجب أن يظل التقويم في الإيقاع، في ذات الحركة القيمية للصفة وللإستعارة، في النظام الذي يتطور الحدث الممثَّل وفقاً له؛ أي أنه لا ينبغي أن يتحقق إلا عبر الموارد الشكلية للمادة. ولكن في الوقت نفسه الذي يجب ألا يمر الشكل عبر المضمون، يجب أيضاً ألا يفقد صلته به، في الحالة العكسية يتحول الشكل إلى تجربة تقنية بلا معنى فني حقيقي.

إن التعريف العام للأسلوب الذي حدده علم الشعر الكلاسي والكلاسي الجديد، وقسمته الأساسية إلى «أسلوب رفيع» و «أسلوب دنيء» يبرز بصحة تامة هذه الطبيعة التقويمية الفعالة للشكل الفني. إن بنية الشكل هي فعلاً تراتبية، ومن هذه الزاوية فإنها قريبة من التدرجات السياسية والتشريعية إذ تخلق مثلها في داخل المضمون المشكّل فنياً، نظاماً مركباً من العلاقات التراتبية المتبادلة. إن كلاً من هذه العناصر ـ كالصفة أو الاستعارة ترفع الشيء الذي تحدده إلى أقصى درجة، أو تهبط به أو تساويه. فاختيار البطل أو الحادث يحدد منذ البداية المستوى العام للشكل كما يحدد الخاصية الاستقبالية لهذه الأداة التشكيلية أو تلك. وهذا المطلب الأساسي لاتساق الأسلوب يختص بالاتساق التراتبي للشكل وللمضمون اللذين ينبغي أن يتساويا. إن اختيار الشكل واختيار المضمون ينتميان إلى فعل واحد هو نفسه الذي يؤسس الموقف الأساسي للمبدع والذي من خلاله يعبر عن تقويم اجتماعي واحد هو نفسه.

من المفهوم أن التحليل الاجتماعي يجب أن ينطلق من التمفصل اللفظي، اللغوي البحت للعمل، ولكنه لا ينبغي أن ينحبس في حدوده كما يفعل علم الشعر اللغوي. فالحقيقة أن التأمل الفني لعمل شعري يبدأ، في القراءة،

(٧) هذه وجهة نظر ف. م. جيرونسكي.

«بالجرافيم» (أي الصورة المرئية التي تعطيها الكلمة المكتوبة أو المطبوعة)، ولكن مع المرحلة التالية للإدراك تنحل هذه الصورة وتختفي على نحو شبه تام وراء الأوجه الأخرى للكلمة ـ النطق، الصورة السمعية، التنغيم، الدلالة ـ وهذه الأوجه ستجرنا فيما بعد عبر الكلمة نفسها. يمكننا إذن القول **بأن العلاقة بين الوجه اللغوي البحت للقول وشمولية العمل الفني تتطابق مع العلاقة التي توجد بين «الجرافيم» والكلمة في شموليتها.** وفي الشعر أيضاً، يكون القول هو سيناريو الحدث، والإدراك الفني الماهر «يمثله» بأن يخمن برهافة العلاقات المتبادلة الحية والنوعية التي توجد بين المؤلف والعالم الذي مثله في الكلمات وفي أشكال تنظيمها، ثم يتدخل في هذه العلاقات بصفته مشاركاً ثالثاً ـ المستمع. وهنا، حيث لا يرى التحليل اللغوي إلا كلمات وعلاقات متبادلة بين لحظاتها المجردة (صوتية) صرفية، **سياقية**.. الخ)، هنا يكشف الإدراك الفني الحي والتحليل الاجتماعي الملموس علاقات بين البشر، علاقات انعكست وثبتت في المادة اللفظية. إن القول هيكل عظمي لا يكتسي اللحم الحي إلا في مجرى الإدراك الخلاق، وبالتالي في مجرى الاتصال الاجتماعي الحي.

سنحاول الآن أن نشير بإيجاز وبشكل تمهيدي إلى الجوانب **الثلاثة** للعلاقات المتبادلة المستقرة بين المشاركين في الحدث الفني، **ونحدد** بصفة عامة الخطوط الأساسية للأسلوب الشعري كظاهرة اجتماعية. وبالطبع فإن دراسة مفصلة لهذه الجوانب مستحيلة في حدود هذه السطور.

إننا لا نعتبر المؤلف والبطل والسامع خارج الحدث الفني، وإنما نعتبرهم، من حيث أنهم يدخلون في ذات إدراك العمل الفني، العناصر المكونة الضرورية له. إنهم هم القوى الحية التي تحدد الشكل والأسلوب، وهي العناصر القابلة للإدراك من قبل القارىء الماهر. أما مجموع التحديدات التي يستطيع استخراجها مؤرخ الأدب والمجتمع بخصوص المؤلف وشخصياته (أي سيرة حياة المؤلف وإعداد زمني واجتماعي أكثر دقة للشخصيات.. الخ)، فإنها لا تدخل مباشرة في بناء العمل الفني وإنما تبقى خارجه. فبالنسبة لهذا السامع، فإنه لا يهمنا إلا بقدر ما يهتم به المؤلف، بقدر توجه العمل نحوه، أي بقدر ما يحدد هو بناء العمل ـ من الداخل. ليس إذن الجمهور الواقعي هو الذي نهتم به وليس الجمهور الذي كونه للمؤلف المعنيّ مجموع قرائه.

إن أول جانب للمضمون يحدد الشكل هو درجة المعيارية التي يشغلها الحدث الممثل وحامله، البطل (بغض النظر عما إذا كان مشاراً إليه أم لا)، معتبراً في علاقته الدقيقة مع مقام الخالق ومقام المتلقي. فما يهمنا هنا هو علاقة ثنائية، بالضبط كما في الحياة السياسية والشرعية: مالك ـ عبد، أمير ـ رعية، رفيق ـ رفيق.. الخ.

تتحدد نغمية الأسلوب الأساسية إذن قبل كل شيء بواسطة ذلك الذي نتكلم عنه والعلاقة الموجودة بينه وبين المتكلم (ومن المحتمل أن يوضع أعلى أو أدنى أو في مستوى التكلم نفسه في التراتبية الاجتماعية. فعندما يظهر الملك أو الأب أو الأخ أو العبد أو الرفيق كبطل للعبارة (المنطوقة)، فإنه يحدد أيضاً بناءه الشكلي. ويتحدد الوزن النوعي التراتبي للبطل بدوره حسب السياق التقويمي الأساسي غير المعبر عنه، الذي يندرج فيه القول الشعري.

وكما كانت «استعارة التنغيم» في مثلنا المأخوذ من الحياة اليومية تقيم علاقة حية مع موضوع القول، فإننا نرى ـ بالطريقة نفسها ـ كل عناصر الأسلوب في العمل الشعري وقد دخلت فيها العلاقة التقويمية للمؤلف بالمضمون، معبرة عن موقفه الاجتماعي الأساسي. ولنؤكد مرة أخرى أننا هنا لا نقصد هذه التقويمات الأيديولوجية التي تدخل في مضمون العمل نفسه تحت شكل أحكام وخلاصات المؤلف، وإنما نقصد التقويم عبر الشكل الأكثر أساسية وعمقاً، الذي يجد تعبيره في طريقة رؤية المادة الفنية وتنظيمها.

وبعض اللغات، مثل اليابانية، تمتلك ترسانة غنية ومتنوعة من الأشكال المعجمية والنحوية الخاصة يتحدد

استعمالها بدقة عبر مقام بطل القول (مراسيم اللغة)[٨].

ويمكن القول إن هذا الذي مازال قضية نحوية في اليابانية، قد أصبح بالنسبة لنا قضية أسلوبية، فالمكونات الأساسية لأسلوب الملحمة البطولية، والتراجيديا والأغنية - الخ يحددها بالضبط هذا الموقع التراتبي لموضوع العبارة بالنسبة للمتكلم.

ولا ينبغي أن نعتقد أن الأدب المعاصر قد تخلى عن هذا التحديد الهيراركي المتبادل بين المبدع والبطل: فقد أصبح أكثر تعقيداً. إنه لا يعكس التراتبية السوسيو-سياسية المعاصرة بالوضوح نفسه الذي كانت تفعله الكلاسيكية؛ ولكن فيما يخص المبدأ نفسه، فإنه يحتفظ بكل قوته. لأن الشاعر لا يكره عدوه الشخصي، لا يحب صديقه الشخصي أو يتملقه عبر الشكل، لا يفرح ولا يحزن بأحداث حياته الخاصة. وحتى إذا استعار هذا الشاعر جزءاً كبيراً من مأساته، من أحداث مصيره الخاص، فعليه أن يعمق الحدث المقابل له كي يعطيه دلالة وأهمية اجتماعية.

والجانب الآخر للعلاقات المتبادلة بين البطل والمبدع الذي يحدد الأسلوب هو درجة القرب بينهما. ولهذا الجانب تعبير نحوي مباشر في جميع اللغات: استعمال الضمير الأول أو الثاني أو الثالث، وتغيير بناء الجملة حسب الفاعل (أنا أو أنت أو هو). وهكذا يوجد تمييز نحوي واضح بين الشكل المستعمل للحكم على الغير، والشكل المستعمل في مخاطبة الغير، والشكل الذي يستخدم في الكلام عن النفس (بتنويعاتها المختلفة). وهكذا فإن بناء اللغة نفسه يعكس العلاقة المتبادلة بين المتكلمين.

وفي بعض اللغات، تستطيع الأشكال النحوية البحتة أن تعطي بطريقة أكثر ليونة التدرجات المختلفة للعلاقة الاجتماعية المتبادلة التي تربط بين المتكلمين، والدرجات المختلفة لتقاربهم. ومن هذا المنظور، فإن صيغ الجمع في بعض اللغات مثيرة للاهتمام للغاية: مثلاً الصيغ «المتضمنة» و «المستقلة». وهذا يحدث مثلاً إذا استعمل المتكلم «نحن» قاصداً هو والسامع، أو عندما يضمنَه في الفاعل الذي يحكم، فإنه يستعمل صيغة ما، وبالعكس عندما يقصد هو وآخر («نحن» بمعنى «هو وأنا») فإنه يستعمل هنا صيغة أخرى. هكذا يستعمل المثنى في بعض اللغات الأسترالية. وبالطريقة نفسها توجد صيغتان مختلفتان للتعبير عن الفاعل الثلاثي: إحداهما يقصد بها «أنا، أنت، هو» والأخرى «أنا، هو، هو» (بينما تستقل «أنت» - المستمع)[٩].

في اللغات الأوربية، لا يجد هذا النمط من العلاقات المتبادلة بين المتكلمين تعبيراً نحوياً خاصاً. فخاصية هذه اللغات أكثر تجريداً؛ لا تستطيع أن تعكس بالدرجة نفسها وضع العبارة من خلال البناء النحوي نفسه. وفي المقابل تجد هذه العلاقات المتبادلة تعبيرها في الأسلوب وتنغيم العبارة، وتلك طريقة أكثر رقة وتنوعاً بكثير: عن طريق أدوات فنية بحتة، يعكس الوضع الاجتماعي للإبداع في العمل الفني بكل جوانبه.

يتحدد شكل العمل الشعري إذن إلى درجة كبيرة بالطريقة التي يتأثر بها المؤلف ببطله الذي هو المركز الذي تنتظم حوله العبارة. فشكل السرد الموضوعي، وشكل المناجاة (الدعاء، الإنشاد، بعض أشكال الشعر الغنائي)، وشكل التعبير عن الذات (الاعتراف، السيرة الذاتية، الإعلان الغنائي - الذي هو من أهم أشكال شعر الحب)، كل هذه الأشكال تتحدد بالضبط بدرجة القرب بين المؤلف وبطله.

غير أن هذين الجانبين اللذين ذكرناهما - القيمة التراتبية للبطل ودرجة قربه بالنسبة للمؤلف - غير كافيين في ذاتهما وعلى انفراد لتحديد الشكل الفني، إذ يوجد بالفعل مساهم ثالث - السامع - يختلط باستمرار بالهو، وبغير العلاقات المتبادلة بين المساهمين الأخيرين: المبدع والبطل، ذلك لأن العلاقات المتبادلة بين المؤلف والبطل لم تكن أبداً - في الحقيقة علاقات حميمة، بمعنيين: فالشكل يضع في الاعتبار دائماً المشارك الثالث - المستمع - الذي يؤثر

(٨) راجع فون هامبوك «عمل - كاوي Kawi». ٢، ٣٣٥ وأيضاً كتاب اليابانية لهوفمان. اليابان. شيراخلر (تعليم اللغة). ٥، ٧٥.

(٩) راجع ماثيو: اللغات الأصلية للعصر الفيكتوري. وأيضاً هامبولت. المرجع السابق.

هو بالذات بشكل جوهري على كل أوجه العمل.

في أي اتجاه يستطيع المستمع أن يوجه أسلوب العبارة الشعرية؟ هنا أيضاً يجب أن نميز جانبين أساسيين: أولاً القرب الموجود بين المستمع والمؤلف، وثانياً العلاقة بين المستمع والبطل. فليس ثمة أخطر على الجمالي من تجاهل الدور المستقل للمستمع. وثمة رأي يقول إن المستمع يجب أن يعتبر مساوياً للمؤلف ـ بصرف النظر عن التقنية ـ فوضع المستمع الكفء يعيد ـ ببساطة ـ انتاج وضع المؤلف. والأمر في الحقيقة مختلف تماماً. والأحرى أنه ينبغي أن نعكس القضية: فالمستمع ليس ـ أبداً ـ نداً للمؤلف. إن له مكانه. مكان يحتله بذاته في حدث الإبداع الفني. ينبغي أن يحتل موضعاً خاصاً، وأن يتجه ـ بالإضافة إلى ذلك في اتجاهين في آن واحد: نحو المؤلف ونحو البطل. وهذا هو الموضع الذي يحدد أسلوب العبارة.

كيف «يشعر» المؤلف بمستمعه؟ من فحصنا لمثال العبارة اليومية، رأينا المقدار الذي به يحدد اتفاق المستمع أو اختلافه المفترضين التنغيم. وإننا لنجد الظرف نفسه بالنسبة لكل لحظات الشكل. وعلى طريقة مجازية نقول إن المستمع يجد نفسه إلى جانب المؤلف كحليف على نحو طبيعي. غير أن هذا المجاز بعيد عن الظهور دائماً على هذا النحو.

أحياناً، يبدأ المستمع في التقارب مع بطل العبارة. يوجد التعبير الأكثر وضوحاً ونموذجية في الأسلوب الجدالي الذي يضع البطل والمستمع على المستوى نفسه. ويستطيع الهجاء أيضاً أن يتضمن المستمع ويعتبره قريباً من البطل المستهزأ به وليس من المؤلف المستهزىء: وهنا شكل متضمن للسخرية يختلف جذرياً عن الشكل غير المتضمن الذي يتحالف فيه المستمع مع ضحك المؤلف. ويمكننا أن نلاحظ ظاهرة هامة في الرومانسية، حيث يبدو المؤلف متحالفاً ـ في الغالب ـ مع البطل ضد المستمع (مثلاً شليجل في «لوستدا» وفي الأدب الروسي إلى حد ما بطل «من زماننا» لليرمنتوف).

وفي أشكال الاعترافات والسيرة الذاتية، يأخذ إدراك المؤلف للمستمع أهمية خاصة. فكل تدرجات الشعور ـ من الاحترام والتواضع أمام السامع باعتباره قاضياً، حتى الشك المحتقر والكراهية، تستطيع أن تحدد أسلوب الاعترافات والسيرة الذاتية. وفي عمل دوستويفسكي توجد أدوات في غاية الندرة لتصوير هذا الموقف. ففي أسلوب «اعتراف» «هيبوليت» في رواية «الأبله» تحديد ـ بدرجة قصوى ـ للارتياب المحتقر والعداء تجاه كل من سيستمع لهذه النجوى التي يبوح بها مشرف على الموت. ومثل هذه الإضاءة، وإن كانت مخففة، تحدد أسلوب «ملحوظات من تحت الأرض». وعلى العكس من ذلك، يكشف أسلوب اعتراف ستافروجين في «الشياطين» ثقة أكبر في المستمع واعترافاً بحقوقه، رغم أننا نجد هنا أيضاً شعوراً قريباً من الكراهية يتغلغل هنا أو هناك مما يخلق انقطاعات مفاجئة في الأسلوب. إن «الجورو دستفو»(*)، كشكل خاص للعبارة يتواجد في الحقيقة على حدود مجال الفن، يتحدد قبل كل شيء عبر صراع شديد التعقيد والإبهام بين المتكلم والمستمع.

إن شكل الشعر حساس بوجه خاص لوضع المستمع. فالشرط الأساسي للتنغيم الغنائي هو الثقة المطلقة في تعاطف المستمعين. وبمجرد دخول الشكل في الموقف الغنائي يتحول أسلوب الشعر فجأة. ويجد هذا الصراع مع المستمع أوضح تعبير له فيما يسمى «بالتهكم الغنائي» («هنري هاين» وفي الشعر الحديث «لافورج» و «انسكي» ـ الخ). إن شكل التهكم مشروط بالصراع الاجتماعي: فهو التقاء تقويمين ملموسين في صوت واحد، والتداخل أو الصدام الذي يحدث بينهما.

لقد قدمت الجماليات الحديثة نظرية جديدة في «التراجيديا». نظرية تسمى «قضائية» يمكن إيجاز مبدئها في محاولة فهم بنية التراجيديا على أنها بنية محاكمة أمام محكمة[10].

ويمكن بالفعل أن ينسب ـ إلى درجة ما ـ تشريع للعلاقات المتبادلة بين البطل و «الكورس» من ناحية

(*) كان لهذا اللفظ في البداية دلالة دينية. وكان يعبر عن «الجنون في المسيح». وفيما بعد تغيرت الدلالة وأشارت إلى سلوك مختل مؤلف بين التهريج والنصب ووضوح رؤيا ما.

والوضع العام للمستمع من ناحية أخرى. ولكننا بالطبع لا نستطيع هنا إلا أن نشير إلى تشابه. فالعنصر المشترك بين التراجيديا - وأي عمل أدبي آخر - والمحاكمة هو في الواقع وجود «أجزاء» أي مشاركين متعددين يشغلون مواقع مختلفة. وهذا هو العنصر الوحيد.

إن إشارات الشاعر المنمّطة كإشارات «القاضي» و «الشاهد» و «الدفاع» أو حتى من الجلاد (انظر كليشيه «الهجاء الذي يحمل ذراعاً» - «جوفينال» - «باربييه»، «مكراسوف». . الخ)، مثلها مثل الإشارات المناسبة للبطل والمستمع، تكشف تحت شكل التشابه الأساس الاجتماعي نفسه للشعر. فالمؤلف، إذن، والبطل والمستمع لا ينصهرون أبداً في وحدة ما دون اختلاف، بل يحتلون مواقع مستقلة. إنهم بالفعل «أجزاء» ليس من «محاكمة، بل من حدث فني ذي بنية اجتماعية خاصة، يمثل العمل الفني ذاته محفزها».

وليس من نافل القول أن نبرز هنا مرة أخرى أن المستمع الذي نتكلم عنه هو هو مشارك من داخل الحدث الفني، وأنه يحدد من الداخل شكل العمل الفني. فهذا المستمع - مثل المؤلف والبطل - لحظة داخلية ضرورية للعمل، ولا يختلط بأي شكل من الأشكال بما يسمى «الجمهور» الذي هو في خارج العمل والذي يمكن وضع مطالبه الفنية وذوقه موضع الاعتبار. إن هذا الوضع في الاعتبار لا يستطيع أن يحدد مباشرة، وفي العمق، الشكل الفني في حركة إبداعه الحية. وأكثر من ذلك، إذا احتل هذا الوضع في الاعتبار الواعي للجمهور حيزاً ذا أهمية في عمل الشاعر، فإن هذا العمل سيفقد بالضرورة صفاءه الفني وسيتدنى إلى مستوى اجتماعي أدنى.

إن وضع الخارجي في الاعتبار يعني أن الشاعر قد فقد مستمعه الداخلي، (اللصيق) وأنه انفصل عن الشمولية الاجتماعية التي كان بإمكانها التحديد من الداخل، بصرف النظر عن أي اعتبار مجرد، لتقويماتها وللشكل الفني لعبارتها الشعرية، وهذا الشكل ليس إلا التعبير عن هذه التقويمات الاجتماعية الأساسية. وكلما انفصل الشاعر عن الوحدة الاجتماعية للمجموعه التي ينتمي إليها، كلما اتجه إلى أن يضع في اعتباره المطالب الخارجية لجمهور محدد. لا يستطيع أن يحدد إبداع الشاعر من الخارج سوى مجموعة اجتماعية غريبة عنه، بينما مجموعته هو لا تحتاج لهذا التحديد الخارجي: إنها توجد في صوت الشاعر نفسه، في نغميّته الأساسية وفي تنغيماته - أراد الشاعر ذلك أم لم يرد.

إن الشاعر يستقبل كلماته ويتعلم إعطاءها التنغيمات على مدى حياته، في حركة التفاعل الشامل مع بيئته، فيأخذ في استعمال هذه الكلمات وتلك التنغيمات في قوله الداخلي الذي يفكر ويعي بنفسه بمساعدته، حتى عندما لا يعبر عن نفسه. فمن السذاجة الظن أنه من الممكن الاستيلاء على قول خارجي متناقض مع القول الداخلي الخاص بالشخص، مع طريقته الخاصة في التوعية اللفظية بنفسه وبالعالم. ولو كان ممكناً بالفعل أن يبدع حاجات بعض المواقف الملموسة في الحياة، فسوف يظل حقيقياً أنه، منفصلاً عن المنابع التي تغذيه به، سيحرم من أية انتاجية فنية. إن أسلوب الشاعر يولد من أسلوب قوله الداخلي الذي لا يخضع لأية ضوابط، والذي هو إنتاج حياته الاجتماعية كلها.

«الأسلوب هو الإنسان». ولكننا نستطيع أن نقول إن الأسلوب هو على الأقل إنسانان، أو بمعنى أصح إنسان ومجموعة اجتماعية ممثلة في المستمع الذي يشترك بشكل دائم في القول الداخلي والخارجي للإنسان، ويجسد السلطة التي تمارسها عليه المجموعة الاجتماعية.

والواقع أن أي فعل واعٍ متميز ولو قليلاً لا يمكنه الاستغناء عن القول الداخلي، عن الكلمات والتنغيمات - التقويمات، وأنه - إذن - فعل اجتماعي، أي فعل اتصال. فالتأمل الداخلي الأكثر ألفة هو - مسبقاً - محاولة لترجمة وجهة نظر الآخر في لغة مشتركة، ولوضعها في الاعتبار، فهي - إذن - تتضمن توجهاً نحو سامع محتمل. وقد يكون هذا السامع مجرد حامل لتقويمات الجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتأمل. وبهذا

(١٠) توجد أهم معالجة لوجهة النظر هذه عند «هـ. كوهين» في كتابه «جماليات الشعور الخالص».

الاعتبار، فإن الوعي، إذا لم نبعد مضمونه، لا يعد ظاهرة نفسية خالصة، ويصبح ـ في الأساس ـ ظاهرة أيديولوجية ونتاجاً لعلاقة اتصال اجتماعي. إن هذا المشارك في أفعال وعينا دائماً لا يكتفي بأن يحدد مضمونه، بل يحدد أيضاً ـ وهذه هي النقطة الرئيسية ـ حتى اختيار المضمون، اختيار ما نعي به، وإذن التقويمات التي تدخل الوعي أيضاً (وهذا ما يسميه علم النفس عادة بـ «النغمة الانفعالية» للوعي). فالسامع الذي يحدد الشكل الفني يجد نمطه بالضبط في هذا المشارك الدائم في كل أفعال وعينا.

ـ ٧ ـ

إن الجوانب المختلفة التي تحدد شكل العبارة (المنطوقة) الفنية، أي: ١) القيمة التراتبية للبطل أو للحدث الذي يكون مضمون العبارة، ٢) درجة تقاربه مع المؤلف. ٣) السامع وعلاقاته المتبادلة مع المؤلف من ناحية ومع البطل من ناحية أخرى؛ كل هذه الجوانب هي نقاط تطبيق القوى الاجتماعية للواقع خارج الفن في الشعر. وبفضل هذه البنية الاجتماعية داخلياً ـ بالضبط ـ ينفتح الإبداع الفني من مختلف جوانبه على المؤثرات الاجتماعية لمجالات الحياة الأخرى. إن الدوائر الأيديولوجية الأخرى، وخاصة البنية الاجتماعية ـ السياسية وأخيراً الاقتصاد، تحدد الشعر ليس فقط من الخارج، بل استناداً إلى هذه العناصر البنائية الداخلية. وعلى العكس، يستطيع التفاعل الفني بين المبدع، والسامع والبطل أن يمارس تأثيره على المجالات الأخرى للاتصال الاجتماعي.

ولكن نعطي إجابة كاملة على مسألة معرفة من هم الأبطال النمطيون للأدب في فترة ما، ما هو التوجه الشكلي النموذجي إزاءهم من المؤلف، وما هي العلاقات المتبادلة بين البطل والمؤلف مع السامع داخل الانتاج الأدبي؛ يجب أن نجري تحليلاً واسعاً ومتنوعاً للظروف الاقتصادية والأيديولوجية للفترة المقصودة.

ولكن هذه القضايا التاريخية الملموسة تخرج من إطار نظرية الأدب، والتي عليها مهمة أخرى أساسية. حتى الآن، لم نهتم إلا بالجوانب المحددة للشكل في علاقته بالمضمون، أي كتقويم اجتماعي مجسد لهذا المضمون نفسه، ووصلنا إلى نتيجة هي أن كل جوانب الشكل نتاج لتفاعل اجتماعي. ولكن أشرنا أيضاً إلى أن الشكل يجب أن يفهم أيضاً من وجهة نظر أخرى، أي كشكل يتحقق عبر أدوات محددة. وهذا يفتح سلسلة طويلة من الأسئلة المرتبطة بتنقية الشكل.

وبالطبع، لا يمكن عزل هذه المسائل التقنية عن علم اجتماع الشكل إلا بالتجريد. فمن المستحيل الفصل الواقعي بين المعنى الفني لأداة ما وبين تحديدها اللغوي الخالص (مثلاً الاستعارة التي ترجع إلى المضمون وتعبر عن تقويم شكلي له بخفض موضوعاته أو رفعها إلى أقصى درجة).

إن معنى الاستعارة (التي هي إعادة توزيع للقيم) خارج ـ اللفظي وغلافها اللغوي (كانزلاق دلالي)، ليسا إلا وجهتي نظر مختلفتين حول ظاهرة واقعية واحدة. ولكن يجب أن يخضع وجهة النظر الأولى للثانية. فالشاعر يستعمل الاستعارة ليعيد توزيع القيم وليس للذة ممارسة تمرين لغوي.

ومن الممكن اعتبار كل مسائل الشكل من زاوية الأداة، وفي هذه الحالة من زاوية اللغة بمنظور لغوي. وهنا يتقلص التحليل التقني إلى قضية معرفة ما هي الموارد اللغوية الموظفة لتحقيق المهمة الاجتماعية الفنية للشكل. وإذا لم نعرف ما هذه المهمة، فنحن لم نستوف ـ إذن ـ معناها، ويصبح التحليل الفني عبثياً.

إن قضايا تقنية الشكل تتجاوز بالطبع إطار المسألة التي كنا نريد حلها. وعلى كل فقد كان ينبغي ـ لمعالجتها ـ أن نحلل بطريقة ـ أكثر تنوعاً وعمقاً ـ الوجه الاجتماعي الفني للشعر. ولم نستطع هنا إلا أن نشير باختصار إلى التوجهات الأساسية لهذا التحليل.

وإذا كنا قد استطعنا أن نظهر ما إذا كان ثمة إمكانية لمدخل اجتماعي للبنية الغنية الداخلية للشكل الشعري، فإننا نعتبر أن مهمتنا قد تحققت.

شيطان البحر

ريم قيس كبه

شيطان البحر بدا
مشدودَ الأوتار
لمّاعاً أملسَ
يحدج خطوي
بعيونٍ حُمرٍ ليليه
مشدودَ الجفنِ
يزمُّ الشفتين
قد ألمحُ أسناناً تبسمُ
أهرعُ للغرفةِ مفزوعةْ
أفتح بابي
تنفجرُ الظلمةُ في وجهي
أصرخُ
وأعوذُ من الظلمةِ
باللاأدري ما أُسّميه
أعلمُ أن الشيطانَ البحريّ
انثالَ لخوفي
أقفل بابي
أتوارى بالمصباحِ
وأحضن قلمي
وحين يهدّىء من روعي المصباحُ
وألفظ أنفاسي
أتدثّر بالنوم أو الحلم
أتوسّل للفجر بان يأتي
أحلمُ
كانت تهواك الحوريةُ يا شيطان البحر
وتخشاك
تعانق جمر الغوصِ إلى القاعِ
تفتّش عن صدفٍ نزِقٍ
لكنّك كنت غروراً
تثملُ من زبدٍ عائم
. . .
وحين تغيَّر شكلُ الحلم
غدوتَ تشابهُ سمكَ القَرش
حببت الغوصَ إلى الأعماقِ
لتجلو نزق الحوريةِ
. .
لَبِسَتْ صدف البحر جناحين وطارت
وغدت غيمةْ
. . .
وأفيقُ على الغيمةِ
كان الكابوسُ رقيق القسماتِ
حاولت تذكّر شكل الأسماكِ
ولون سماءِ القاعِ
لكن سماءَ الضيق اتّسعت
تتحدّى ذاكرتي
وثقيلاً صار غطائي
قضبان النومِ أعدَّتْ عدّتها لرحيلٍ
مجنونٍ
والحلمُ توارى . .
- هل أرحل؟
(قلت لنومي)
- قد أتحدّى أفق الضيق وأرحلُ
رغم تربّصِ شيطان البحر وسطوته
أمسكُ كفَّ حبيبي
آهٍ . .
كم أخشى الصفعة تضربُ وجهي
وحبيبي مشلولُ القدمينْ
هل اتخذت نبضاتي شكلاً آخر للموتِ
أم ابتدع الموتُ نزيفاً
غير نزيفي
. . . .
ماذا يا شيطان البحر؟
أما كنت تحبُّ الحورية؟
أعلمُ أنك تعشقها
والحبُّ مزاحٌ وحشيٌّ
يحدجني
بعيونٍ تشبهُ عينيك الحمراوينِ
ولون نزيفي . .
ماذا يا شيطان البحر؟
أما تشعرُ بالإعياءِ من العدو وراء
سرابي
مازلتَ تفكّر أني قد أسلمُ روحي؟
عبثاً
ياذا الشيطان المسكين
عبثاً تختال أمام جراحي
فدخان سجائر غربتك المرةِ
لن تخنقني
ها قد أيقنت بأنك مثلي
نديّ
وجميلٌ أن أتباهى بجنون عدوّي
ها نحن معاً
رغم عواءِ شظاياك
ورغم صهيل فؤادي
وخواء مسافات العالمِ حولي
فهلمَّ
- إذا كنت حقيقةْ -
فلقد أيقنت بأنّك
ظلّي . . .
* * *

بغداد

محمد عفيفي مطر وروح التراث

أحمد عزت سليم

١ ـ مقدمة كشفية :

الشاعر العربي محمد عفيفي مطر وأحد من الشعراء الذين يتميز شعرهم بالحفاظ على النبض العربي تراثاً وإيقاعاً ووعياً، وذلك من خلال سيرورة تنبع من ذاته العربية الأصيلة، التي هي في الوقت نفسه ذات الأمة يستنهض عذاباتها ومحنتها زمانياً ومكانياً في حركة دائبة من الفاعلية والجمالية العربية يتحول فيها التراث العربي كبنية ثقافية كامنة في العقل والوعي العربيين إلى رؤيا تكشف سر الوجع العربي، وهو بذلك يؤكد أن إرجاع ضياع الإنسان العربي في العصر الراهن للتشيؤ وسيادة الآلة أمر فيه تعسف وإنما هناك البعد التراثي الذي تتوهج فيه الأزمة وتستحكم.

١ ـ ٢ ـ البنية العربية التراثية الكامنة في ذات الأمة هي جوهر وماهية حركة تفاعل التاريخ الاجتماعي والديني والسياسي والاقتصادي، والتي تتستّر خلف السلوك الإنساني المتحقق في المجتمع الآني بكونه أفراداً وجماعات وقوى، سواء كانت هذه الماهية أو هذا الجوهر مشكلاً للقوى القمعية العاملة في المجتمع أو مشكلاً لقوى التحرر العاملة في هذا المجتمع..

هذه الماهية هي التي يعدها الشاعر محمد عفيفي مطر ينقلها إلينا في شعره محاولاً أن يقتنص منها بروح الشاعر النقدية ما يعيد للقصيدة العربية دورها في المجتمع. فالشاعر ليس مبدعاً «شكلانياً» فحسب وإنما هو كاشف وناقد للخلل الذي يعتري المجتمع وينبه إليه فيعيد للشاعر دوره من جديد ويعيد له بطولة الكشف والتحدي والإصرار والبحث عما يعتري هذه البنية من خلل وما يستنهضه منها لمواجهة القمع والقهر...

ومحمد عفيفي مطر حين يحاول أن يفعل ذلك وهو يخرج من إطار العجز القائم في الذات الشاعرة العربية الآنية والتهرؤ الشديد الذي أصاب القصيدة العربية المعاصرة وأصاب هذا التهرؤ بدوره العلاقة بين الشاعر، والمتلقي ومن ثم المجتمع.

فهو يحاول أن يجد الصيغة الفنية الشعرية التي تعبر عن أزمة المجتمع والإنسان الحقيقية، وفي الوقت نفسه ترتبط ارتباطاً وثيقاً وكلياً بالمتلقي والمجتمع وتراثه العميق. فلا غموض إلى حد العقامة والسواد والصمت القاتل والعجز المفرط، ولا ابتذال إلى حد السطحية والمباشرة، ولا ادعاء بالكونية إلى حد الهرب من المسؤولية الاجتماعية وتنصيب الكون إلهاً جديداً لتبرير العجز عن تحمل مسئولية الشاعر الاجتماعية تجاه واقعه، ولا ادعاء بالواقعية والثورية الشكلية إلى الحد الذي يفرغ مضمون القوة في الذات العربية من جوهره وقدرته على مواجهة القمع والسلطة.

١ ـ ٣ ـ القصيدة عند محمد عفيفي مطر تصور كلي ووحدة

كلية فاعلة في ذات المتلقى بأبعادها المضمونية الفنية والنفسية. يتحقق فيها جوهر جزالة التعبير العربي ومنطقه الوجداني وتتوالد منها في توهج وتوقد أزمة الإنسان العربي المعاصر، وهذا ما حاول الشاعر أن يحققه في قصيدة «زيارة» التي نشرت في مجلة الكرمل العدد: ١٤/ ١٩٨٤: -

٢ - القصيدة «زيارة» محمد عفيفي مطر

طيناً من الطين أنجبلتَ ففي دمي المركوز من طبع التراب الحي: فورةُ لازبٍ، وتخمر الخلق البطيء، ووقدةُ الفخار في وهج التحول. وانتشارُ الذرو في حرية الحلم، انفراطُ مسبح الفوضى حصى، وصلابة الفولاذ في حدق الحجارة واليواقيت. انخطفتَ بنشوة الحمى. الأوابدُ من وحوش الطير تحملني وتمرق.. في حواصلها أعاين محنة الملكوت والأرض الفسيحة. خفقةٌ تعلو ورفرفةٌ تسفُّ، وبابُك الفلكُ المدورُ يا أبي ورتاجك الطينيُّ والقفلُ الحبالةُ والشراكُ، وهجعةُ الأطيار إن حل الظلام - على الشواهد - فوق صبرات قبرك صوتُهنَ بكل مُعترك الجواء ومجتلى الدم والمنام هو النداءات الخفيةُ من ترابك والمخاطبةُ العصية من ترابي.

صحو هو الفجر المعلق في ثريات القصيدة إذ أحرك في ضرام الخضرة الشمس التي صدئت على أقفال بابك يا أبي ناديتُ في طقس الزيارة: كيف أزمنةُ التراب وكيف تنجبل السلالة من ترابي.

ناديت والفجر المشعشعَ تحت أجنحة الغرابِ.

يستنفر الطير الأوابد - من مجاثمها البليلة بالتذكر - للسياحات العلية في اجتلاء الأرض والدم من بداية بابك الطيني حتى مُنتهى صوتي المجلجل بالخطابِ.

٣ - قراءة القصيدة «إيقاع المضمون»

٣ - ١ - يلتحم الشاعر في تفجّر من الانبعاث الجديد مع الموروث الديني الحي والسائر فينا والمتمثل في رحلة الإسراء دون إجبارنا بشكل مباشر على لمسها لمساً لغوياً مباشراً إذ يصير وجودها وجوداً كلياً معنوياً ومعادلاً خفياً لجو القصيدة الكلي ونواتها المضمونية الأساسية المتمثلة في زيارة قبر أبيه، إذ يخلق من هذه الزيارة حساً أسطورياً يشكل به بعداً نفسياً مرتبطاً بالمقدس الديني وموروثه ويستحضر به طقس رحلة الإسراء ليضفي على المعنى المراد توصيله نوعاً من الإحساس بالأهمية والانتباه والقداسة كأن ما يريد الشاعر توصيله مقدس هو الآخر.

٣ - ٢ - محنة الإنسان العربي: هي ما يريد الشاعر أن ينبه المجتمع والمتلقي إلى طبيعة هذه المحنة وجوهرها وماهيتها.

٣ - ٢ - ١ - المحنة ليست نابعة من الواقع الموضوعي المادي فحسب ولكنها نابعة أيضاً من عالم الغيب وما يتصل به من استغلال للموروثات الغيبية في القهر والسيطرة والتحكم، عالم الغيب المملوء بالشعوذة والدجل والأرواح والسحر، والسلطة القهرية المستمدة من استغلال الموروث الديني والشعوذات المرتبطة بهذا الاستغلال.

٣ - ٣ - يبدأ الشاعر تفجره معلناً عن ارتباطه الأصيل بالأرض التي جبل منها وهو ليس ارتباطاً تقليدياً استسلامياً يتميز بالجمود والتحجر وإنما ارتباط تتوهج فيه الذات الشاعرة بالانطلاق والتقدم والتوق إلى الحركة الفاعلة الايجابية بالارتباط بالأرض الحية الولود من جوهر ماهية ترابها الذي جاء فيه الخلق والحياة، يقول الشاعر: «طيناً من الطين انجبلت ففي دمي المركوز من طبع التراب الحي: فورة لازب...». والشاعر في هذه الجملة الشعرية لا يتعارض مع الثقافة الإسلامية والنصوص القرآنية المرتبطة بخلق الإنسان من طين وبالتالي فهو لا يتعارض مع منطقها.

٣ - ٣ - ١ - التوظيف لهذه المقولة الإسلامية توظيف دافع للثورة على عالم الغيبَ والأرواح والسحر

والعجائب، والثورة على الواقع الأرضي المادي وقوى القهر التي تسبّب محنة الإنسان، حيث تأتي مرتبطة بالحرية والصلابة والقوة والسعي الحثيث لامتلاك رؤية نقدية للمحنة.

٣ - ٣ - ٢ - هذا التوظيف يتماشى مع طبيعة الذات العربية الثائرة وهذه الذات هي جوهر القصيدة.

٣ - ٣ - ٢ - ١ - ماهية الذات الثائرة/ جوهر القصيدة:

٣ - ٣ - ٢ - ١ - ١ - الارتباط بالتراث الخلاق الباعث على الخلق والتجدد والثورة على التغييب.

٣ - ٣ - ٢ - ١ - ٢ - الصلابة والقوة «وصلابة الفولاذ في حدق الحجارة واليواقيت

٣ - ٣ - ٢ - ١ - ٣ - الروح النقدية «أعايش محنة الملكوت والأرض».

٣ - ٣ - ٢ - ١ - ٤ - المقدرة على إعلان المواقف جهارا بلا خوف:
«ناديت والفجر المشعشع تحت أجنحة الغراب».
«حتى منتهى صوتي».

٣ - ٣ - ٢ - ١ - ٥ - التوق إلى التحرر والفعل والثورة:
«إذ أحرك في ضرام الخضرة الشمس التي صدئت على أقفال بابك»، «ففي دمي المركوز.. فورة لازب.. ووقدة الفخار».

٣ - ٤ - استرجاع مراحل الصبا العربي: نظراً لارتباط الذات الشاعرة بالتراث ببعده الحي والسائر فينا فإنه في إسرائها الجديد تحمله وحوش الطير الأوابد... فهو يقود الأوابد التي قيدها أمرؤ القيس فيسترجع أصالة التعبير الشعري العربي إلى الأذهان مستخدماً هذا اللفظ العربي الأسطوري التراثي الأصيل «الأوابد من مجاثمها البليلة بالتذكر» ليقودها في رحلات الرؤية والنقد، والبليلة هنا للدلالة على الطزاجة والاستمرازية الحية التي يتميز بها تراثنا القديم في تأثيره علينا، وكأنه يسترجع مراحل الصبا العربي حيث الحرية والانطلاق، وهو يشكل بهذا الحقل الفلكلوري في القصيدة إيماناً بقيمة استدعاء المخزون الثقافي في الوعي العربي، وهو يفعل ذلك بجدلية تعبر عن الصراع الداخلي الذي يتشكل ويتطور عبر الزمن بين عوامل التحرر في التراث أو عوامل القهر فيه... تسترجع الذات الشاعرة إسطورة الغراب.

«ناديت والفجر المشعشع تحت أجنحة الغراب».

كرمز تراثي وشعبي ومتداول وسائر وحي فينا يرمز إلى التشاؤم والاستلاب والسلطة القاهرة والقبح والخراب والدرس الأول في تعليم إخفاء الجريمة (تعليم قابيل كيف يخفي جريمة قتل أخيه) كما أن «نوح» أرسله لينظر إلى الماء فذهب ولم يرجع وجعل فاسقاً لذلك.

وفيه يقول بعضهم[١]:

إذا ما غراب البين صاح فقل لهم
ترفق رماك الله يا طير بالبعد
لأنت على العشاق أقبح منظر
وأبشع في الأبصار من رؤية اللحد
تصيح ببين ثم تعثر ماشياً
وتبرز في ثوب من الحزن مسودّ
متى صحت صح البين وانقطع الرجا
كأنك من يوم الفراق على وعد

ويقول المثل الشعبي[٢]: قالوا للغراب مالك تسرق الصابون قال الأذى طبعي.

وترتبط الذات الشاعرة الفجر (المتشوق للنهوض) رمز الحرية والتحرر بالقصيدة العربية رمز الثقافة العربية وتخليد البطولة والحكمة والعلم العربي، فيجعلها الثريا التي يرتبط بها مطلع الفجر مثلما كان العرب يتخذونها منزلاً من منازل طلوع الفجر: إنها رمز الحرية والفجر. يقول الشاعر[٣]:

من عاشقين تواعدا وتراسلا
ليلاً إذا نجم الثريا حلّقا
باتا بأنعم ليلة وألذها
حتى إذا وضح الصباح تفرقا

«صحو هو الفجر المعلق في ثريات القصيدة» فخروج

القصيدة العربية من أزمتها وتعثرها هو علامة من علامات التحرر والاستقلال الثقافي العربي ورمز الدخول إلى عصر الحرية. والمحنة الفكرية والثقافية والغيبة الثقافية التي نعيشها قد خيمت بالظلام على الأرض العربية الفسيحة وأن النهوض الثقافي هو بداية الخروج من الأزمة التي تعيشها الأمة.

٣ ـ ٥ ـ الذات الواعية القوية تقود هذه الوحوش من الطير الأوابد الأسطورية وتستخلص منها ماهية المحنة التي يمر بها الإنسان... تستخلصها من حواصلها بالمعاينة والفحص والمشاهدة والتأكد بلا شك في الرؤيا، وبأن المحنة هي محنة غيبية ومادية: «في حواصلها أعايش محنة الملكوت والأرض الفسيحة» والفسيحة اتبعت الأرض لتؤكد اتساع المحنة وشمولها وتضيف بعداً يوحي بالحزن لهذه الأرض الفسيحة التي أصابتها المحنة. وهي صورة موازية لصورة الفتاة الرائعة الجمال المصابة بمرض مميت، كما أنها تأتي في إطار إحداث تساوٍ موضوعي، وكما أن الملكوت عالم لا نهائي فسيح فالأرض أيضاً فسيحة وهذا يعني تساوي المحنة في ثقلها على الإنسان.

٧ ـ ٦ ـ في شكل من الحضور الواقعي التصويري النفسي المجسم يشخص لنا الشاعر لحظة الإسراء إلى قبر أبيه: من خفقه يضطرب لها القلب وتعلو علواً سماوياً ملكوتياً إلى رفرفة تدنو وتقترب من الأرض حتى تصير الذات الشاعرة وقد أبصرت القبر وما يحيطه من طقوس:.. باب القبر.... رتاج طيني. مجموعة من الحبالة والشراك.. أصوات وأنين الأطيار الحادة تملأ وحدها فضاء القبر عندما تهجع هذه الأطيار إلى صبارات القبور وتودع الحركة والنور.. شواهد القبور.

٣ ـ ٦ ـ ١ ـ في هذا الحضور الواقعي الطبيعي الأليم، زيارة القبور، يقتنص الشاعر لحظة الحياة الأبدية من الموت الظاهر. فثمة ما ينبض بالحياة والخلق والتواصل وسط هذا الجو الكئيب.. إنه التراب الحي الذي انجبل منه الإنسان الشاعر وأبوه.. التراب هنا رمز كلي للتراث السائر والارتباط بجوهر العلاقة المتشكلة من تعاقب الأجيال وتراكم التراث، ولذا فالعلاقة قائمة والتواصل قائم رغم الموت الظاهر والمحنة الشاملة. فهناك النداءات الخفية العصية من الأب/ التراث، والابن/ الحاضر. لذا فالذات الشاعرة القوية لا تقع ضحية المحنة والموت إنما تنطلق لترجرج وتحرك الساكن الصدىء الذي أضحى يشكل الكون والفلك... حيث يضحي القبر ومؤشره الباب هو الفلك المدور أو هو الكون المحيط وفي المدور دائرة والدائرة إحكام وإغلاق وإحاطة في شكل لا نهائي.

٣ ـ ٦ ـ ٢ ـ الذات الشاعرة القوية باحثة عن الحقيقة لا يؤثر فيها الموت. فالموت بالنسبة لها لا يخيفها، هي ذات ساعيه ثائرة رغم إرهاب عناصر الاستلاب وأدواته، وهي باحثة عن عملية خلق جديدة وانطلاق مستمر مستمد من القوة التراثية الكامنة في الوعي العربي والقوة المتشكلة من الوعي بالحاضر والمتمثلين في الذات الشاعرة الباحثة عن الحقيقة والساعية إليها، لذا فهي تنادي بمنتهى صوتها رغم الخراب والقهر والقبح مثيرة الانتباه ومستثيرة لعناصر التراب الطازجة وعوامل القوة في الواقع الآتي.

٤ ـ حركة القصيدة الفنية:

الشاعر في سبيل التعبير عن وعيه بذات الأمة ومحنتها والتعبير عن القوة الداخلية الكامنة والفاعلةوالساعية إلى التحرر والمواجهة يخلق داخل نسيج القصيدة الحركة الصوتية واللغوية التي تؤكد هذه المعاني على عدة محاور هي:

٤ ـ ١ ـ تأتي ألفاظ البعث والخلق والانطلاق والقوة والنداء في أغلبها مرفوعة بالضمة ومشكّلة بها للتأكيد على معناها الجوهري حيث تحدث برهة من التوقف الخاطف لتأكيد قوة الفعل مثل «انجبلتُ ـ فوره ووقده ـ صلابةٌ ـ خفقةٌ ـ رفرفةٌ ـ النداءات ـ صحو».

٤ ـ ٢ ـ تأتي بعض نهايات العبارات والجمل متميزة بانفجار الحرف الساكن كما في «حرية الحلم»، «فوق صبارات قبرك»، «الغراب» كما نوّن وشدّد الحرف الأخير في البعض الآخر من الكلمات مثل طيناً، الحيَّ، حيّ، الطينيَّ، تسفُّ، لازبٍ، لتتوقف عندها الذاكرة ـ فتشدَ الانتباه وتؤكد المعنى.

٤ ـ ٣ ـ يأتي حرف الجر «في» القصيدة مكرراً «٩» مرات ومرتبطاً بالتحول والقدرة على الفعل والصلابة ومحاولة التحرر والسعي الدائب: في وهج، في حرية، في اجتلاء، في حريات، في طقس، ففي دمي المركوز، في ضرام، في حدق، في حواصلها أعاين، وهي جميعها تفيد الارتباط بين الابتكار الفني للخلق وشدة الوعي الداخلي بالتشخيص والمعاينة داخل النص، وتجيء «من» مكررة «٧» مرات وهي تفيد الابتداء في التكون والارتباط بالجذور: من الطين، من طبع التراب، من ترابك، من ترابي، من بداية بابك الطيني، وتأتي الأخريان مرتبطتين بالطير والأوابد وهي الوسيلة للرحلة والمعاينة: ـ الأوابد من وحوش الطير تحملني. . . ، يستنفر الطير الأوابد من. . . ، وذلك لتفيد بأن الرحلة رحلة لمعاينة أزمة الإنسان الغيبية والمادية.

٤ ـ ٤ ـ يأتي حرف العطف «الواو» مكرراً «١٩» مرة ومرتبطاً بالخلق والقوة والصلابة والتفجر بالحرية كما في «وتخمر، وانتشار، ووقدة، وصلابة، ورفرفة، والفجر، والدم، ومجتلى، وتمرق، واليواقيت وكيف تنجبل»، بالاضافة إلى ارتباطها بالمحنة والتوحد فيما يقع على الإنسان من محنة سواء كانت ملكوتية أو أرضية «محنة الملكوت والأرض» كما تبّين توحّد الأزمة في الماضي والحاضر: «والمنام هو النداءات الخفية من ترابك والمخاطبة العصيّة من ترابي» ثم هي تفيد في تشخيص وتجسيم الحضور المجسم للزيارة «وبابك، ورتاجك الطيني، والقفل والحبالة والشراك وهجعة الأطيار إن حل الظلام».

٤ ـ ٤ ـ ١ ـ حرف العطف «الواو» يحقّق الوعي النقدي للمحنة وتشخيصها ما بين التوق إلى التحرر وبين الانطلاق من الجذور العميقة للذات مهما حاولت قوى القهر أن تستلب الطوق إلى النهوض والانعتاق.

٤ ـ ٤ ـ ٢ ـ ويتأكد ذلك بالتكامل الصوتيَ للحرف «واو» الذي يتكرر «٢٢» مرة أخرى ويأتي مرتبطاً بالخلق والقوة والتحرر والتعبير عن المحنة «مركوز، فورة، وهج التحول، الذرو، الفولاذ، نشوة، أوابد، وحوش، . . . .».

ويؤكد هذا التكامل بين حرف العطف «الواو» والإيقاع الصوتي لتواجد حرف الواو داخل القصيدة على الصورة الكلية والإيقاع الكلي المطرد والمتناهي لطبيعة محنة الإنسان العربي من ارتباطه بالتراث وبواقعه الاجتماعي المادي. ويكسب هذا التكامل القصيدة وحدة الجسد الكلية كما يكسبها نوعاً من التأكيد على الاصرار الذي يميز الذات الشاعرة الساعية والواعية. هكذا يؤكّد الشاعر وينادي ويتساءل في قوة:

صحو هو الفجر. . . ، ناديت والفجر المشعشع. . . ،
كيف أزمة التراب وكيف تنجبل. . . ،

٤ ـ ٤ ـ ٢ ـ ١ ـ وتضيف حركة الضمّ والتنوين بعداً مؤكداً لهذا الايقاع الصوتي وبالتالي تساهم كما وضّحنا في التأكيد على محنة الإنسان العربيَ ولتسيّر القصيدة دفعة ايقاعية واحدة.

٤ ـ ٥ ـ تنتهي المقاطع الرئيسية الأربعة بحرف الباء وهو من الأصوات الشديدة المجهورة، وهي: ترابي، الغراب، الخطاب، ودلالاتها على التالي: التأكيد على الارتباط بالتراث والذات وقوى القهر، ثم محاولة الانعتاق والتحرر بالخطاب، تصير هذه النهايات لازمة شعرية وقافية مكررة وموظفة بشكل يجعل اللازمة الشعرية عملاً تأسيسياً في بناء رؤية الشاعر داخل القصيدة، وعملاً تأسيسياً لإطلاق الوعي من داخل القصيدة إلى خارجها، وعملاً تأسيسياً في التركيز على المضمون الجوهري للقصيدة.

٤ ـ ٥ ـ ١ ـ ينتهي المقطع الأول بالتوحد بين النداءات الخفية من تراب والد الشاعر والذي يمثل التراث وبين المخاطبة العصية من ابنه (الذات الشاعرة) الذي يمثل توهج الوعي بالأزمة.

٤ ـ ٥ ـ ١ ـ ١ ـ النداءات الخفية داخلية مستترة في الذات ومضمرة في النفس وعميقة في التاريخ تعطي مؤشراتها المؤثرة في الذات الشاعرة التي تحاول أن تتململ بالمخاطبة لتفصح عن شكواه المحبوسة، هنا يظهر السبب، التراث كامن ومضمر ومستتر في الذات.

٤ ـ ٥ ـ ٢ ـ في المقطع الثاني تثير الذات الساعية والواعية التساؤل حول الأزمة وكيف لهذا التراث المضمر والكامن أن ينطلق نحو خلق جديد قوي يواجه القهر والسلطة والقتل والخراب والقبح.

٤ ـ ٥ ـ ٣ ـ وحيث الغراب رمز القهر والخراب والقبح تكون نهاية المقطع الثالث الذي يأتي في جملة واحدة مركزة ومعبرة عن انصهار الذات الشاعرة بقوة في النداء من أجل تحرير الفجر رمز الحرية.

«ناديت والفجر المشعشع تحت أجنحة الغراب».

٤ ـ ٥ ـ ٤ ـ وفي المقطع الرابع لا مناص لهذه الذات الواعية الساعية إلى التحرر من أن تنطلق من مكامن التراث الحية الطازجة وتطلق تحذيرها من الأزمة والمحنة.

٤ ـ ٥ ـ ٥ ـ يعمق المد والكسر في هذه النهايات إحساس الذات الشاعرة بالألم والحزن نتيجة لهذه المحنة.

٤ ـ ٦ ـ تأتي هذه المحاور السابقة لتعبر عن الإحساس الداخلي للشاعر بضرورة مواجهة خدر الحلم العام والمنام والطقس العلوي للزيارة والتي تلائم معها سيطرة حروف التاء والطاء والحاء كحروف مهموسة على القصيدة. لذا فهو يتوهج في استخدام المحاور السابقة كمضادات لخدر الحلم والمنام، مضيفاً إليها تنويعات أخرى تؤسس لمواجهة هذا الخدر مثل تفخيم حرف الراء وما يعطيه من تكرار كتركيز من الذات الواعية على المعنى القوي للخلق والانطلاق مثل «المركوز ـ انفراط زخرفة ـ المدور» كذا استخدام توقيع آخر يتمثل في تحييد الهمزة في مواضع كثيرة مثل أعاين، الأوابد، أحرك، وارتباطها بما بعدها، وذلك لزيادة التشبّع في معنى الفعل وزيادة الالتحام والتأثير الصوتي.

٤ ـ ٧ ـ بؤرة القصيدة وجذرها الفنّي.

٤ ـ ٧ ـ ١ ـ من خلال التحليل الصوتي للقصيدة وفضّ أسرار الأصوات بداخلها يمكن الوصول إلى نواة القصيدة تلك التي تتشكّل من خلالها وتتناهى منها العلاقات اللغوية والفنية الجمالية والمضمونية داخل النص إلى خارجها حيث المتلقي والمجتمع.

٤ ـ ٧ ـ ٢ ـ النواة في القصيدة يمكن استكشافها من تكرارات أصوات الحروف المسيطرة داخل النص... لأن ـ الصوت في النهاية هو الذي يترجم المعنى ويتنامى من داخل النص إلى خارجها معبراً عن العلاقات المتنوعة الفنية الجمالية والمضمونية المتشابكة والمتلاحمة ونقل ايقاعات هذه العلاقات إلى المتلقي.

٤ ـ ٧ ـ ٣ ـ ومن هنا يمكن الوصول إلى ما تريد الذات الشاعرة أن تعبر عنه:

٤ ـ ٧ ـ ٣ ـ ١ ـ بالتخيل وجد أن هناك سيطرة لصوت حرف التاء «٥٨ تكراراً» ومرتبط صوتياً به حرف الطاء «١٤ تكراراً» ليصل مجموع التكرار الصوتي لتأثير حرف التاء وارتباطه بحرف الطاء صوتياً «٧٢ تكراراً».

٤ ـ ٧ ـ ٣ ـ ٢ ـ جذر القصيدة يمكن الوصول إليه بعد حذف الكلمات التي لا يكون فيها الحرف الصوتي أساساً من أصل الكلمة، لأن الذات الشاعرة تحاول أن تركز بالصوت في تفاعله الكلي على النواة الأساسية المتشكلة بداخلها والتي يكون الحرف الصوتي أساساً فيها، وذلك للتأكيد على الماهية والمضمون والرسالة التي يريد توصيلها وتأكيدها.

٤ ـ ٧ ـ ٣ ـ ٣ ـ بعد حذف الكلمات التي لا يكون الحرف الصوتي فيها أساساً في أصل الكلمة كانت الكلمات التالية: التراب (ترب)، اليواقيت (ياقوت)، الرتاج (رتج)، صوتي (صوت)، تحت.

٤ ـ ٧ ـ ٤ ـ تحليل جذر القصيدة ودلالاته.

٤ ـ ٧ ـ ٤ ـ ١ ـ جذر الكلمة «ترب».

عدد التكرارات «٥».

الكلمات: التراب ـ ترابك ـ ترابي ـ التراب ـ ترابي.

الجمل التي وردت فيها ودلالاتها:

أ ـ «طبع التراب الحي»: الدلالة: ـ تبيان طبيعة التراث بأنه حي ونشط ومؤثّر في الذات.

ب ـ «والمنام هو النداءات الخفية من ترابك والمخاطبة العصية من ترابي»: الدلالة: ـ التواصل التراثي بين الأجيال ومحاولة الأجيال الجديدة تخطّي الأزمة.

جـ ـ «كيف أزمته التراب وكيف تنجبل السلالة من ترابي» الدلالة: التساؤل عن كيفية النهوض والمعاصرة.

٤ ـ ٧ ـ ٤ ـ ٢ ـ الجذر «ياقوت».

عدد التكرارات «١».

الكلمات: اليواقيت:

الجملة التي وردت فيها دلالاتها:

«وصلابة الفولاذ في حدق الحجارة واليواقيت».

الدلالة: الوصول إلى اكتمال الحالة القوية الصلبة للذات الشاعرة من توقد الوعي والنقد والتي تستطيع معها الذات أن تقود وحوش الطير من الأوابد وتعاين المحنة.

٤ ـ ٧ ـ ٤ ـ ٣ ـ الجذر: رتج.

عدد التكرارات: «١».

الكلمات: رتاجك.

الجمل التي وردت فيها ودلالاتها:

«وبابك الفلك المدور يا أبي ورتاجك الطيني».

الدلالة: ـ استحكام الأزمة وتشابكها وتعقدها: باب القبر الذي يمثل الفلك المدور الشامل لسيرة البشر رتاجه من الطين الذي انجبل من الشاعر ثم هو يأتي في نهاية القصيدة ليؤكد على هذا الارتباط فيجعل الباب طيناً بشكل صريح: بابك الفلك/ بابك الطيني.

٤ ـ ٧ ـ ٤ ـ ٤ ـ الجذر «صوت».

عدد التكرارات: «٢».

الكلمات: صوتهن/ صوتي

الجمل التي وردت فيها ودلالاتها:

أ ـ «صوتهن بكل معترك الجواء ومجتلي الدم».

الدلالة: ـ التعبير الحادّ عن الأزمة التي تعتري الأرض الفسيحة وارتباطها بالأطيار العلوية وهي مرتبطة بالدم للتعبير عن شدة الأزمة والصراع.

ب ـ «في اجتلاء الأرض والدم من بداية بابك الطيني حتى منتهى صوتي المجلجل بالخطاب».

الدلالة: ـ ارتباط الصوت بالنداء والمخاطبة من أجل استنهاض الذات وأزمتها الأرضية وضرورة كشف هذه الأزمة.

٤ ـ ٧ ـ ٤ ـ ٤ ـ ١ ـ والكلمة الأولى (صوتهن) تأتي في أول السطر السابع من الجزء الأول من القصيدة والكلمة الثانية (صوتي) وتأتي في نهاية القصيدة في نهاية الأسطر السبعة التالية:

موصوفة بالجلجلة ومرتبط بالخطاب لتربط دلالات القصيدة في رمز واحد يشير إلى ملكوتية وأرضية المحنة فالأولى مرتبطة بالجواء والأودية الواسعة (الأرض الفسيحة وما يعتريها من التطاحن والدماء).

والثانية بتلك الأرض والسياجات العلية وأوابد الطير. وهي تدل على توحد الذات الشاعرة توحداً كلّياً للوصول بالأزمة والمحنة إلى الانصهار التام في القصيدة. ويربط هذا كله الباب الطيني ذا الرتاج الطيني كما وضحنا سلفاً: الباب هو الفلك المدور وهو مدخل القبر وهو طيني من الطين والذات الشاعرة

جبلت من الطين فالباب مدخلاً إلى القبر ومخرجاً إلى الأرض الفسيحة والملكوت.

٤ ـ ٧ ـ ٤ ـ ٥ ـ الجذر: تحت.

التكرار: «١».

الكلمات: تحت.

الجملة التي وردت فيها:

«ناديت والفجر المشعشع تحت أجنحة الغراب».

الدلالة: ـ استلاب الفجر وأن النداء ومحاولة الانعتاق تتم رغم هذا الاستلاب.

٤ ـ ٨ ـ تتميز موسيقى القصيدة عند محمد عفيفي مطر بإيقاعها العربي الأصيل والمتطور والملائم لجدلية الصراع بين التعبير العربي الفطري بطقوسه المؤثّرة في الذات وبين الرؤية النقدية للواقع الاجتماعي الآتي وأزمة الإنسان العربي. وذلك من خلال محاولة الوصول إلى كل شعري واحد يجمعها.

٤ ـ ٨ ـ ١ ـ في قصيدة «زيارة» يحاول الشاعر أن يعبر عن هذه الجدلية فيستخدم الرجز وهو الإيقاع التراثي الفطري لطقسه الإيقاعي الحسّي وبطبيعته الشعبية ثم هو يذيب جمله وعباراته وكلماته في كل موسيقي واحد من خلال تطوير الرجز العربي وتحويله إلى رجز مدور فيولد من المرونة العروضية والتشابك العروضي والتي تأتي من الزحافات والعلل واستخدام بحور أخرى متولدة من الرجز كالمتدارك أو كنتيجة لهذا التشابك فيكون البحر الكامل. وتدل هذه المرونة على انطلاق الشاعر الطبيعي النابع من الذات الشاعرة دونما افتعال ودونما غلوّ موسيقي، فهي تحقّق التحاماً كاملاً بين الشكل الفني والمحتوى المضموني مكونة في القصيدة دراما توهّج الوعي بمحنة الإنسان العربي ومحاولة الوصول إلى قصيدة عربية جديدة تتميّز بالنبض العربي والحسي الموسيقى العربي.

٥ ـ أصالة روح التعبير العربي في القصيدة ومنطقه العربي الوجداني وملاءمته لأزمة الإنسان المعاصر.

٥ ـ ١ ـ القصيدة ـ بعكس ما هو شائع عن شعر محمد عفيفي مطر بأنه قمة الغموض ـ تأتي في وحدتها الكلية سواء من ناحية جوانب الإيقاع الصوتي أو الموسيقى والإيقاع المضموني واللغوي رافضة الاستغلاق الشعري المبهم والهندسة المغربة التي تستهدف التعمية باللغة أو تستهدف الغموض بكونه فناً. فالقصيدة تأتي ضمن سياق اجتماعي شعبي وجداني عربي من أجل إعادة تشكيل الواقع رافضة أن تصدم المتلقّي وتنهره وتزجره أو أن تفصله عن ثقافته فيتركها إلى غيرها من مشاكل الحياة أو كما يدعى البعض فصله المتلقي عن لغته وسياقها ومدلولها الاجتماعي. فالقصيدة تأتي من خلال استنهاض ما هو متداول في الثقافة الفكرية والحياتية والمتعارف عليها من كافة طبقات الشعب. وإنك لتلحظ هذه الصورة الشعبية التي يعيها كل أفراد الشعب دون استثناء: «هجعة الأطيار إن حل الظلام على الشواهد فوق صبارات قبرك» وهي جملة شعرية موسيقية طويلة خالية من أي نوع من التغريب والتقعر والإسراف الخيالي كما أنها تقرر الواقع الشعبي ولكن في تقريرها هذا تنقده وتقدمه مطروحاً للنقد والمساءلة.

٥ ـ ١ ـ ١ ـ ارتباط التعبير الشعري بالتعبير الواقعي بالمنطق الثقافي العربي الديني والوجداني كما في: «طيناً من الطين انجبلت في دمي المركوز من طبع التراب الحي»:

وهي جملة شعرية طويلة ترتبط بالثقافة الدينية الإسلامية في خلق الإنسان من طين ثم تتابع في توالد منطقي من فورة وتخمر وانتشار وتوهّج وصلابة. وهذه المنطقية تملأ القصيدة كما في:

انتشار الذرو ـ ووقد الفخار في وهج التحول.... صلابة الفولاذ.. وانفراط مسابح.. هجعة الأطيار... على الشواهد.. فوق صبرات قبرك.. خفقة تعلو.. ورفرفة تسفّ... صحو هو الفجر... الفجر المشعشع.

٥ ـ ٢ ـ روح التعبير العربي وأصالته:

٥ ـ ٢ ـ ١ ـ يستنفر الشاعر محمد عفيفي مطر أصالة التعبير العربي من مكامنه الحية الأولى والبعيدة فيذكرك لفظ الأوابد والثريا بامرىء القيس في معلقته الشهيرة وأبياته المعروفة :

وقد أغتدى والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل
كأن الثريا علقت في مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل

كما يذكرك لفظ المشعشع ببيت عمرو بن كلثوم في معلقته المعروفة :

مشعشعة كأن الحص فيها
إذا ما الماء خالطها سخينا

٥ ـ ٢ ـ ١ ـ ويأخذ من البلاغة القرآنية ما لا يتعارض معها ولا يتعارض مع المنطق القرآني في الخلق :
إذ يقول الله تعالى : ـ
﴿ فاستفتهم أهم أشد خلقاً أم من خلقنا ، انا خلقناهم من طين لازب﴾ ففورة لازب تأتي ضمن المعنى الإسلامي المرتبط بالخلق من الطين «إذ قال ربك للملائكة إني خالق بشراً من طين» والجملة الافتتاحية في القصيدة جملة شعرية تتفق والمنطق الديني الإسلامي : وهي تهيىء عقلية المتلقي للقصيدة ولا تصدمه .

٥ ـ ٢ ـ ٣ ـ المخاطبة الأبوية ليست بعيدة عن الارتباط العربي الديني بالأجداد والآباء :

﴿ بل قالوا انا وجدنا آباءنا على أمة وإما على آثارهم مهتدون﴾ (الزخرف) ، «قال يا أبت افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين (الصافات ، ١٠) ولأن الله وحده هو الذي يبعث من في القبور ﴿ إن الله يبعث من في القبور﴾ (الحج ٧) وكما في قوله تعالى ﴿ فإنك لا تسمع الموتى﴾ (الروم ٥٢) ، فإن الشاعر محمد عفيفي مطر لا يخالف المنطق الديني فالمخاطبة بينه وبين أبيه خفية مستترة مضمرة في النفس وفي الذات وفي الأعماق هي الحبل السري بين تراث الآباء وحاضر الأبناء . وفي المقطع الأخير من شدة وعي الذات بالأزمة يجلجل هو دون أبيه بالخطاب ليملأ الأرض والملكوت .

٥ ـ ٢ ـ ٤ ـ ويقتحم الشاعر محمد عفيفي مطر بشكل موسوعي تراثه الصوفي الناضج فإذا هو يلخص لنا في دفقة شعورية موقف النفّري في الموت والذي يعبر هو أيضاً بشكل نثري صوفي عن معالم هذه الأزمة :

أزمة الإنسان العربي . يقول النفري :
«أوقفني في الموت فرأيت الأعمال كلها سيئات ورأيت الخوف يتحكم على الرجاء ورأيت الغنى قد صار ناراً ولحق بالنار ورأيت الفقر خصماً يحتج ورأيت كل شيء لا يقدر على شيء ورأيت الملك غروراً ورأيت الملكوت خداعاً»[٤] .

٥ ـ ٣ ـ الشاعر محمد عفيفي مطر إذن يستنهض عذابات النفس الصوفية ويلقي ببعدها التراثي الكامن في أعماقنا في أتون القصيدة فيشبعها بالدلالات لأن المحنة ، وهي أزمة الإنسان العربي ، ليست ذات بعد مادي فحسب ولكنها متشابكة ومعقدة .

٥ ـ ٤ ـ الاستفادة من التراث العربي النقدي وتطويره .

٥ ـ ٤ ـ ١ ـ يستفيد الشاعر محمد عفيفي مطر من تراثه العربي النقدي وفلسفته فهو يطور نظرية «نوافر الأضداد» لأبي تمام والتي كان من الأولى على السرياليين الجدد في العالم العربي أن يعرفوا تراثهم فيه بدلا من الوقوع في أحضان التراث الغربي .

٥ ـ ٤ ـ ٢ ـ نظرية «نوافر الأضداد» التي أعلنها أبو تمام وتبناها شعرياً «هي الإتيان بوصفين متضادين والجمع بين متناقضين»[٥] يقول أبو تمام في رقة بالغة وخيال متقد شديد الحساسية :

مطر يذوب الصحو منه وبعده
صحو يكاد من النضارة يمطر

ويقول :

ربّ خفض تحت السرى وغناء
من عناء ونضرة من شحوب

يحدث أبو تمام في العقلية العربية آنذاك نوعاً من التجديد

في الخيال العربي بشكل معلن ومكثف من خلال استخدام أسلوب «**نوافر الأضداد**» لتكون شكلاً كلياً وصورة فذة تنشط الخيال العربي الذي انعكس عليه التمزق السياسي والاجتماعي آنذاك. . . والشاعر محمد عفيفي مطر، ونحن نعيش حالة من التمزق العربي الشديد، يطوّر نظرية أبي تمام ويتجاوزها من مجرد تركيب ألفاظ إلى شكل أكثر تعقيداً من الجمل الكاملة والعبارات الطويلة المتشابكة المتضادة والمتناقضة.

ففي «انتشار الذرو في حرية الحلم» نجد ألفاظ الجملة وقد بالغت بشدة في التعبير عن الحرية. فالانتشار (حرية) والذرو (حرية) حيث ينطلق في كل الاتجاهات وحرية الحلم (حرية) لا نهائية. فالجملة كتلة من حرية يليها جملة شعرية أخرى تعبر عن هذه الحرية وانفراط مسابح الفوضى حصى «فالانفراط والفوضى يحملان معنى (الحرية) من المسابح المنتظمة والحصى الشديد «هنا نظرية النوافر في المعنى واللفظ» ثم يأتي بجملة قوية من التضاد والتناقض. . صلبة متوقدة شديدة طويلة تتنامى فيها القوة بشكل درامي من صلابة الفولاذ إلى شدة تركز ماهية الحجارة إلى اليواقيت وهي من أصلب الأحجار الكريمة. يقول الشاعر «صلابة الفولاذ في حدق الحجارة واليواقيت» ومن دمه المركوز تكون الفورة والتخمر والوقدة والانتشار.

الشاعر يستخدم هذه النظرية ويطورها دون سريالية غربية ودون دادية لا تؤمن بشيء، هو يطور النظرية من خلال الحسّ العربي والمنطق العربيّ.

يقول الشاعر «إذ أحرك في ضرام الخضرة الشمس التي صدئت على أقفال بابك» وهذه الجملة الشعرية الطويلة والمركبة تتوهّج معلنة عن تطوير النظرية، (نظرية نوافر الأضداد)، ومثلما جعل الشاعر من الخضرة، وهي رمز النمو والنضوج والسلام كالنار المضطرمة المشتعلة حرباً وقتالاً. هذا التناقض والتضاد يتناسب مع الفعل «أحرك» الذي يدل على توقد الذات الشاعرة وإيمانها بالفعل والسعي نحو إزالة المحنة حتى تصير الأرض مخضرة. . يحرك الشاعر الشمس/ الحقيقة وهي في القصيدة غائبة باردة ساكنة فيجعلها تستمد قوتها من توهج واشتعال الإيمان بالخضرة والنمو وتستحي هذه الشمس الصدئة على أقفال باب أبيه. . وهو نوع من الاحتجاج الضمني المستتر والمضمر الخفي بين الذات الشاعرة وتراثها. . احتجاج على البنية التي قد تساهم في القهر وتحجب الحقيقة والتي استمدت صدأها من إقفال الباب. . . وهذا قياس منطقي إذ أن الصدأ ينتقل إلى الأشياء التي قد ترتكن عليه في خمول وكسل.

هكذا يخرج الشاعر من السريالية ويرفضها إلى إقامة بناء علاقة نابعة من التراث ومن الذات حتى تنمو إلى خارجها حيث المتلقي والمجتمع. .

٥ ـ ٥ ـ الحضور المجسم في القصيدة:

الشاعر محمد عفيفي مطر يستفيد من تراثه القرآني استفادة من يعي ويفهم القيم الجمالية القرآنية، وهو يحاول من خلال القصيدة أن يستفيد من أسلوب التصوير القرآني والذي يعبر، بالصورة المجسمة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. فهو يحاول أن ينقل لنا حركة الخلق والمعاينة والمخاطبة وطقس الزيارة واستنفار الأوابد من مجاثمها البليلة والألوان المتعلقة بالدم والضرام والخضرة والظلام، والأصوات وطقوس الزيارة والحوار والحركة، في شكل من القصّ الشعري المركز.

وهو في اقترانه هذا يحاول أن ينقل إلى المتلقي طبيعة المحنة في شكل من الحميمية معه. فعند قراءتها أو سماعها يكون هو هو الشاعر. القصيدة إذن تتوحد مع المتلقي في شكل من الحضور الكلي فنياً ومضمونياً وجمالياً.

٦ ـ خاتمة أولى:

الشاعر محمد عفيفي مطر يمثّل إذن الذات الشاعرة التي تعي أهمية التراث العربي والحفاظ عليه واستخدامه في خلق قصيدة عربية حديثة ترتبط بالبنية التراثية الكامنة الدافعة للتطّور لا بالبنية الظالمة القهرية السلطوية.

القصيدة عنده ليست كلاً غامضاً، إنما تشعّ بهضم التراث ومحنة الإنسان الآنية. القصيدة عنده أداة للوعي الذي لا بد وأن ينتقل إلى المتلقي. ودراما القصيدة عند عفيفي مطر تستنهض هذا الوعي من خلال تكنيكات فنية تعتمد على:

١ ـ استخدام المنطق الوجداني العربي وآلية الحياة في التعبير عن الرسالة التي يريد تفصيلها.

٢ ـ تكامل استخدام التراث الشعبي والأجواء الأسطورية الدينية والصوفية في إضفاء بعد يصل إلى قلب المتلقي ونفسه وذاته وعقله.

٣ ـ استخدام الكلمات والعبارات والجمل ذات الدلالة المشتركة بين الذات الشاعرة وذات ـ المتلقي اعتماداً على الإطار الدلالي المشترك بينهما.

٤ ـ استخدام الألفاظ في مواقعها الطبيعية دون إمعان أو تعريب.

٥ ـ يرفض الشاعر محمد عفيفي مطر الغموض الغربي وسرياليته ويطور التراث العربي بأساليبه الفنية كما فعل في تطوير نظرية أبي تمام في «نوافر الأضداد».

٦ ـ يستخدم الإيقاع المرتبط بالحس العربي الأصيل والبدائي ليحدث بموسيقاه الصوتية والعروضية والمضمونية والجمالية توالداً للوعي بالقضية العربية وهي محنة الإنسان العربي.

٧ ـ الخاتمة:

يبقى للنقد العربي أن يبحث عن التأثر الحقيقي بالبنية العربية التراثية ومنطقها عند شعرائنا وأن يعيد للعروبة الأدب بعيداً عن الارتماء في أحضان الغرب ونظرياته، ويبقى له أن يؤصل علاقة الإنسان العربي بالتراث الذي يدفعه لمواجهة القهر والخراب والقبح. حتى نتخطى محنة التمزق الشاملة لكل أشكال الحياة ويصير الإنسان العربي مسلحاً ضد الغزو وضد الاستلاب وضد القهر وضد التغييب والتجهيل الفكري والثقافي.

القاهرة

هوامش

(١) شهاب الدين محمد الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف: منشورات دار الحياة بيروت جـ ٢ ص ٩١.

(٢) نفسه جـ ١ ص ٥٩.

(٣) نفسه جـ ١ ص ٩٩.

(٤) محمد بن عبد الجبار النفري: المواقف والمخاطبات تحقيق آرثر آربري ـ تقديم وتعليق د/ عبد القادر محمود/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ٩٩.

(٥) د/ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي/ دار المعارف الطبعة العاشرة ص ٢٥٠.

(٦) سيد قطب «التصوير الفني في القرآن». دار الشروق الطبعة الثامنة ص ٣٦.

يطرح السيد قطب هذه النظرية الهامة في التصوير الفني ونحن نرى تأثر الشاعر بهذه البلاغة القرآنية. وبالتصوير الفني، يضيف سيد قطب إلى المقطع السابق الإشارة إليه. . . . ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة والحركة المتجددة. فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا بالحالة النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الإنسان شاخص حي. وإذا بالطبيعة البشرية مجسمة مرئية.

قصة قصيرة

نجوم الظهيرة

مصطفى زيات

حين كان ـ بعد طلوع الفجر بقليل ـ يمشي بتمهل بين الأشجار عائداً من النهر وفي يده قطعة صابون وفي الأخرى منشفة قطنية ملونة يمسح بها رأسه وعنقه والجزء الأعلى من ظهره وصدره، كانت ـ في الوقت ذاته ـ تمسح وجهها بقليل من ماء صنبور البرميل الصغير المرفوع على كرسي خشبي قديم في الجانب الأيمن لباب الغرفة قريباً من ساق دالية ضخمة تغطي عريشتها قسماً كبيراً من سماء باحة الدار. ثم قعدت ـ بعد أن مسحت كفيها بجانبي ثوبها ـ على طرف المصطبة الإسمنتية الطويلة الممتدة تحت شباكي الغرفتين تحت العريشة المفروشة بقطعة من بساط ملون قديم، وتناولت ـ من حافة شباك غرفتها المفتوح الذي يتسرب منه نور المصباح الكهربائي الضعيف ـ مرآة صغيرة مستطيلة الشكل ومشطاً أبيض مربعاً صغيراً مسنن الطرفين وراحت تسرح به شعرها الأسود الطويل وتجمعه خلف أذنيها، ثم أعادت المرآة والمشط إلى مكانهما بجانب ثياب زوجها والتقطت منديلاً مزهراً صغيراً ولفَّت به ـ بعد أن نفضته عدة مرات ـ رأسها وربطت طرفيه تحت شعرها، ثم نهضت ونفضت أذيال ثوبها وشدَّت جوانبه وسوَّتها وانتصبت وتوجهت بهدوء نحو باب الدار المفتوح تحت أغصان شجرة التوت العظيمة تراقب زوجها الذي يجتاز ـ الآن ـ سكة القطار وقد لفَّ المنشفة حول عنقه وأدخل طرفيها تحت قميصه القطني الأبيض، وخلفه تموج أغصان أشجار بستانه وفوق رأسه ـ في صفحة السماء ـ ترفُّ نجمة الصبح وقد خبا ضوؤها وارتعش بعد أن أنهكه ضياء الصباح الذي يقترب.

رفع رأسه ـ وقد اقترب ـ إلى الأعلى قليلاً ودفع صدره إلى الأمام وراح ـ وهو يغمض عينيه ويفتحهما ببطء ـ يستنشق بعمق النسيم العذب النديَّ الذي كان يداعب وجهيهما وأذنيهما ويحمل إليهما ـ من بعيد ـ خرير المياه المتناغم مع حفيف الأشجار تُقطِّعه ـ بإيقاع ـ أصداء فرقعات محركات الضخّ على ضفتي النهر ويوشِّيه هديل الحمامتين في الكوة الصغيرة قرب السطح وترصِّعه زقزقات العصافير الحادة المتصلة وقد اشتدت حركتها وتسارعت حتى لا تكاد تستقر على أغصان شجرة التوت العظيمة.

تناولت بكفها قطعة الصابون، ثم ناولها ـ بعد أن مسح كفيه ـ المنشفة وتوجها نحو المصطبة حيث قعد على طرفها أمام شباك غرفة أمه وأولاده المغلق ثم تناول ثيابه من على حافة الشباك المفتوح ووضعها إلى جانبه، بينه وبين زوجته، وراح يرتدي جوربه بعد أن رفع قدميه إلى حافة المصطبة ونفض ما علق بهما من تراب بخرقة كانت ـ في يوم ما ـ قميصاً داخلياً، بينما شغلت زوجته نفسها بتفقد أشياء زوجها الخاصة المكوَّمة في حضنها: كيس النقود، ساعة اليد، علبة التبغ، القداحة القديمة، المسبحة، البطاقة الشخصية، وبضع قطع كرتونية من علب أدوية، ثم راحت تراقب زوجها وهو يقلِّب سرواله وصدرته ويتفحصهما ثم يرتديهما من غير أن ينهض، وحين انتهى من ارتدائهما قالت ـ قاطعة الصمت الذي طال ـ من خلال ابتسامة هادئة ذات مغزى:

ـ لا تنس حاجات امرأة عمي.

نظر إليها ـ وقد زمَّ شفتيه قليلاً ـ بابتسامة ذات مغزى أيضاً، فكبرت ابتسامتها، وخاطبها ـ في سره ـ وقد علق بصره بغمازتي خديها الرائعتين: «لله درك، ما أجمل مجاملتك! وهل يعقل ـ يا غالية ـ أن أنسى حاجات أمي؟... ألست تعرفين!؟. أتعرفين، لقد أرجعتني

ابتسامتك هذه خمسة عشر عاماً... إلى يوم زواجنا...».

وأحسَّ برغبة جامحة في تقبيل مبسمها حيث امتدت أنامله، فأمسكت يده برقة ومسحت كفَّه بخدها الناعم فمد يده الأخرى وأخذ وجهها الخمري بين كفيه الكبيرتين الخشنتين وراح يتملاه بشوق، فوضعت يديها برفق فوق يديه وأشارت بطرف عينها نحو الشباك المغلق، ثم أغمضت عينيها الواسعتين وراحت - وهي ماتزال تبتسم - تتنفس بعمق.

ودَّ لو يستطيع الذهاب بسرعة ليتمكن من العودة سريعاً.

قالا - بعد فترة صمت، وفي وقت واحد -:

- لا تتأخر...

- لن أتأخر....

وصمتا معاً.

ثم تابع بصوت هادىء خفيض جادّ:

-.... لن أذكرِّك... لا سباحة اليوم... ولا أرجحة.

أجابته مطمئنة:

- لا تقلق... سنذهب، أنا وامرأة عمي والأولاد، إلى بيت أهلي.... وسيلعب الأولاد مع خالهم وخالتهم وسيفرحون بخالتهم كثيراً...

تابعت، وقد عادت إليها ابتسامتها الساحرة:

... أليست عروساً... أعتقد أنها ستكون - وهم يتأملون أغراضها - أكثر فرحاً منهم... وسنبقى هناك حتى عودتك.

فأجابها، وقد حسم أمره:

- لن أنتظر قطار المساء. سأعود بالسيارة.

* * *

راح - وهو في طريقه حاملاً سلته الصغيرة - يعدِّد - في سره - الأشياء التي سيجلبها من المدينة مبتدئاً بصنادل الأطفال وجلابيبهم، فهي هدية نجاحهم في المدرسة، ثم أدوية أمه، وخاصة، قطرة العين التي لا تستطيع الاستغناء عنها، صباح مساء، وقبل يومين بدأت باستعمال الزجاجة الأخيرة، ثم لوازم الصيد؛ صحيح أنه لم يذهب للصيد منذ زمن بعيد، حتى بات يشك في صلاحية بارودته القديمة، لكن داره لم تخل يوماً من لوازم الصيد، فقد يطلبها أحد الشباب، ولا يليق أن لا يجدها عند شيخ الصيادين، فلا بد إذاً من شراء كمية من البارود والخردق وعلبة أو علبتين من (كبسولات) الصواعق، على كل حال، فهو سيحتاجها يوم العرس. أليس هو الأخ الأكبر للعريس الذي وافقت - قبل شهر - قيادة الجيش على زواجه؟

ثم تذكر وهو يبتسم ما طلبته زوجته التي شعرت، بعد حصولها - كأمه - على الرداء والحذاء، والوشاح والزنار المطرزين بخيوط الفضة، شعرت بأن أغطية الوسائد والمفارش والستائر أصبحت بالية ولا مفر من تغييرها، وتذكر - وقد كبرت ابتسامته - كيف راوغ - على الرغم من فرحه واقتناعه التام بالفكرة - وحاول المماطلة، وكيف أنها قابلت مراوغته - على غير عادتها - بإلحاح وإصرار عنيدين، فزاد ذلك من فرحه وسروره، ثم تذكر كيف تظاهر - كمن غلب على أمره - بالانصياع والموافقة ملمّحاً بأنه ما عاد أحد يستطيع أن يتغلب عليها، وتمنى لو يستطيع شراء سوار ذهبي لزوجته، كالذي حصلت عليه العروس، فمازال يتذكر ما بذلته من جهد في سبيل إخفاء إعجابها به، وعاهد نفسه على تنفيذ ذلك في أقرب فرصة.

أما حيرته فيما سيشتريه لنفسه - على الرغم من قراره شراء شيء واحد فقط - فلم تنته بعد، فهو مايزال متردداً في المفاضلة بين الحذاء والصندل. إنه يملك كليهما، وكلاهما قديم، وهو لا يرغب في شراء الاثنين دفعة واحدة، لكنه - الآن - يفضل الصندل، فالصيف أمامه طويل، ولن يحتاج للحذاء قبل حلول الشتاء.

لم يكن - وهو يتابع طريقه - مرتاح البال فحسب، بل كان سعيداً، كما كان يشعر بنشاط كبير.

* * *

وضع سلة المشمش الصغيرة بين قدميه واستند بظهره إلى ساق شجرة عظيمة منعزلة قريباً من موقف القطار ونظر في ساعة يده ثم أخرج علبة تبغه وراح - وهو يصنع لفافته بتمهل - يرتب - في ذهنه - أعمال يومه. وأول أعماله

سيكون ـ كعادته دائماً ـ زيارة ابن عمه الذي يعمل أجيراً في مطعم كبير حيث سيتناول ـ كعادته أيضاً ـ طعام الفطور وسيتخلص من سلة المشمش، ولكنه ـ على غير عادته ـ يشعر في هذه المرة بقلق غريب من لقاء ابن عمه، فكل لقاءاتهما كانت مبعث سرور وسعادة لكليهما، وعلى الرغم من جدالهما فقد كان حوارهما ينتهي ـ دائماً ـ بعبارة محددة يقولانها معاً ضاحكين: «سأفكر في الموضوع»، وكلاهما يعرف ـ معرفة تامة ـ أن الموضوع سينسى حتى لقاء قادم، غير أنه صار يفكر في الموضوع فعلاً، بل صار الموضوع هاجساً ووسواساً يقاومهما بصعوبة ويخشى أن تنتهي حالة التردد والحيرة التي يعيشها منذ اللقاء الأخير إلى الرضوخ، وهذا الخاطر ـ الرضوخ ـ هو ما يقلقه.

صحيح أن الكثيرين من أبناء قريته حوّلوا بساتينهم أو أجزاء منها إلى مقاه ومطاعم و. . . ، وأصبحوا من متعهدي مختلف أنواع الحفلات، والعشاءات الساهرة. ولكن ذلك ـ على الرغم من إلحاح ابن عمه وآخرين ـ لم يكن ليقنعه. وصحيح أيضاً أنه ـ وأبوه من قبله ـ يستقبل في بستانه ـ وبكل ترحاب ـ المتنزهين الذين يبكرون ـ مع زوجاتهم وأولادهم وسلالهم وأكياسهم وعلبهم وصررهم و. . ـ ليتمكنوا من الحصول ـ وخاصة أيام العطل والحر الشديد ـ على واحدة من مصاطبه الإسمنتية القليلة المنتشرة على ضفة النهر تحت أشجار الصفصاف حيث يمضون سحابة نهارهم في صنع الطعام وأكله وشرب الشاي على أنغام المذاييع وآلات التسجيل وصرخات الأطفال وبكائهم، وقد طغى كل ذلك على خرير المياه وحفيف الأشجار وزقزقات العصافير، ثم ارتشاف القهوة ـ إن وجدت ـ قبيل الغروب، وبعدها انتظار قطار المساء.

لا. ليس صحيحاً أن العلاقات بينه وبين المتنزهين وبين عائلته وعائلاتهم كالعلاقة بين صاحب مقهى أو مطعم أو (. . . . .) وبين رواده، فكثير من هذه العلاقات ـ وبعضها قديم منذ أيام أبيه ـ تحوَّل إلى صداقة ومودة كبيرتين، وهو مايزال يذكر يوم عرض غرفته على عائلة فاتها القطار وأراد أن ينام مع عائلته على الطرف الآخر من السطح، ولكن عرضه رفض بإصرار، ثم حُلَّت المشكلة بأن باتت النساء في غرفته، مع زوجته وأمه، وبات الرجال معه على الطرف الآخر من السطح، وبات الأولاد جميعاً في غرفة الجدة، لكن الجميع، نساء ورجالاً وأولاداً، لم يناموا في تلك الليلة، كما كاد يفوتهم قطار المساء في اليوم التالي.

«صحيح أنه ليس غنياً، ولكنه لا يشعر ـ كما يدعي ابن عمه ـ أنه فقير، حتى وإن كان فقيراً فهو لن يبيع ـ مع أشياء كثيرة أخرى ـ نسيم بستانه وظل أشجاره».

وابتسم حين خطر بباله أنه ـ بلا ريب ـ سينهي حوار اليوم بـ «سأفكر في الموضوع» وعادت إلى نفسه راحتها وإلى وجهه إشراقته التي فارقته للحظات، ونظر في ساعة يده ثم أشعل سيجارته وراح يتابع ترتيب أعماله فقفزت إلى ذهنه علبة الحلوى.

وكي لا يتكرر ما حدث معه في آخر زيارة للمدينة ـ قبل خمسة شهور ـ عندما اشترى لحظة وصوله علبة الحلوى التي أربكته وهو يحملها ـ تحت المطر ـ من سوق إلى سوق ومن دكان إلى دكان، حتى فكر ـ أكثر من مرة ـ في التخلص منها، ولكنه ـ أخيراً ـ لفَّها بمنديله الكبير وحملَها برؤوس أصابعه بعيداً عن ثيابه، لذلك ستكون علبة الحلوى ـ في هذه المرة ـ آخر ما يشتريه، فما أكثر بائعي الحلوى حول مركز انطلاق السيارات.

حين وصله من بعيد صوت القطار نظر في ساعة يده فشعر بأن الحظ يحالفه هذا الصباح، ولو سارت الأمور هكذا فسينهي كل أعماله قبل انتصاف النهار.

* * *

قبيل الظهيرة، وعند منعطف شارع رئيسي، وتحت عمود نور، كانت جثته ملقاة على وجهها فوق أرض مفروشة بنجوم ـ لا تحصى ـ صنعتها قطع صغيرة لامعة تحت أشعة الشمس من زجاج واجهات المحلات التجارية التي حطمها انفجار السيارة الملغومة، تلك التي مايزال قليل من الدخان الأسود يتصاعد ببطء من هيكلها المحترِق، وتحت الجثة كيس مملوء بصنادل الأطفال، وقد لُفَّ رأسها ـ كما الجثث المختلفة المبعثرة حولها ـ بأوراق جرائد الصباح.

حلب

قصيدة حب
إلى فانتانا (*)

ياسر عيسى الياسري

ـ ١ ـ

مخبوءٌ ظلك عنا في الغابات السوداء
يأتينا صوتك من ناقوس البرج
يا كاهن «فانتانا» يا أعذب أنشوده
يا آخر من غنى باسم الرب
تعال إلينا
بارك كلَّ الخطوات التعبى من طول الدرب
تعال إلينا أغنيةً لا تخشى الصلب

ـ ٢ ـ

يا كاهن «فانتانا» يا طيبة أرضِ الميعاد
صلبانك يعلوها الصدأ القاتل والأرضُ تموت
وتراءت من خلف الوديان
صلبان النخل وتيجانُ الأشواك
وقبورٌ فاغرةُ الأفواه . .
تنتظرُ الموتى المصلوبين
لا شيءَ سوى الموتى والأشباح
وعذاباتِ الفقراء
صوتُ البومة ـ يعلو فوق الأصوات
وصوتك مغلولٌ لا نسمعهُ إلا عندَ الفجر
يا كاهن «فانتانا» خافوا صلواتك
خافوا أن تنهضَ «فانتانا» تنفضَ عنها موت الإنسان
ظنوا أن مسيحاً آخر قد جاء
نشروا في الطرقاتِ الصلبان
و «فانتانا» كانت ترقبهم من خلفِ الشفق الأحمر
والآلام ترقبُ موتَ الإنسان
«فانتانا» كانت آخرَ أغنية للحب
سطرها العاشق قبل الصلب

ـ ٣ ـ

ماتت «فانتانا» هذا اليوم
حُمل الجسدُ الناحل نحو القبر البارد دون وداع
عفواً . . . . . .
نحو المحرقِ دون وداع
«فانتانا» كانت جسدَ الأرض المقطوع الأطراف
«فانتانا» كانت أخرَ أغنية للحب
سطرها العاشق قبل الصلب

بغداد

(*) قرية جرى فيها جانب من أحداث رواية الساعة الخامسة والعشرين للكاتب كونستنتان جورجيو.

حوارية

الوهم

إرادة زيدان الجبوري

- شكراً. أحب هذا النوع من السكائر.

(يتفحص السيكارة بعينين زائغتين ثم يشعلها. يذرع الغرفة جيئة وذهاباً. الغرفة أنيقة، مؤثثة ببساطة؛ سرير ذو شرشف وردي، كرسيان خشبيان ومكتبة صغيرة).

- مع كل سيكارة أشعر بأن الأشياء تعود من جديد. تبدأ من نقطة. تحترق. . تحترق. تموت من جديد متلاشية مع دوائر الدخان.

- ما الذي يقلقك؟

- الذي يقلقني! أنت تعرف إن اختفاء الأشياء، لنقل موتها، دليل على وجودها. أليس كذلك؟

- نعم.

- (يتوقف برهة. يعاود ذرع الغرفة بخطوات أسرع).

- لكن، ألا يحتمل أن يكون الاختفاء هذا غير حقيقي وأنه مجرد شكل من الأشكال المضلّلة؟

- لكنك بهذا تقرها أيضاً. التضليل سمة الأشياء الموجودة.

- وغير الموجودة. هل لي بسيكارة أخرى؟

- تفضل.

(يتناولها بكف مرتعشة وأصابع صفراء الجوانب والنهايات).

- ربما الدهشة هي الحقيقة الأكيدة التي تصورت أني عشتها مع كل التفاتة أو نظرة. وأنا أتلمّس الشيء الجديد غير مصدّق أن هذا القرص الأحمر يتوارى مساء خلف الجبال، الأنهار والبيوت. الدهشة امتصّت كل وجود الأشياء. جعلتها معلقة هكذا في اللامكان. أراها كبالون يتمايل دون جاذبية، متخماً بفراغ هو كل ما يحويه ويظل بلا حدود زمنية.

(يتجه نحو نافذة الغرفة المغلقة. يزيل الستارة. يجول ببصره كمن يتوقع رؤية شيء ما. يستدير. يضع رأسه بين يديه).

- أنا تعب. تعب حدّ التخدر.
- لماذا لا تجلس؟

(يتجاهل سؤاله قائلاً):

- حاولت مراراً أن أنام لكني فشلت. كانوا في البداية يحقنونني بالمورفين. لكنهم عدلوا عن ذلك بعدئذ. لم تعد تؤثر بي حقناتهم تلك. عندما كنت صغيراً، كانت جدتي تقص عليّ قصص الجنيات والأبطال الذين يقضون أيامهم على ظهور الخيل. لا يموتون رغم الصعاب. كنت أتلصص على جدتي من تحت الغطاء وهي تتسلل خارجة من الغرفة معتقدة أني نمت. كنت أجلس طوال الليل أفكر بأولئك الرجال وأرثي لحالهم. أتصوّرهم حزانى، تعبين، لا يجدون وقتاً

للنوم أو لحلق ذقونهم فتصبح طويلة تصل خصورهم النحيلة. حينها يبدد ظلمة الغرفة شيخ طيب ذو لحية بيضاء كالثلج وملابس نظيفة فضفاضة. يجلس قرب رأسي. بحنان يسألني:

- لماذا لا تنام؟
- إني حزين من أجل أولئك الرجال.
- وأنا كذلك. لذا أنا هنا.

اترك فراشي. اجلس في حجرة فيضمني إليه بقوة حتى أغفو. في الصباح كنت أحدث جدتي عن ذلك الشيخ فتستمع إليّ باهتمام ثم تتركني لتشعل الشموع والبخور في أرجاء المنزل طالبة من أمي أن تعد عشاء لإطعام الفقراء الذين يتوافدون إلى الجامع مع آذان المغرب. كنت أرافق أمي إلى الجامع وهي تحمل الطعام فأرى جموع المصلين. أبحث بينهم عن ذلك الشيخ. لا أجده. كانت جدتي تقول إنها روح جدك تزورنا لكني لم أكن أصدق ذلك. لم يكن الشيخ يشبه جدي. التزمت الصمت ولم أعد للتحدث عن تلك الزيارات. كنت انتشي لامتلاكي سراً لا يشاركني فيه أحد. توقفت عن اللعب مع أطفال المحلة وإذا لعبت معهم سرعان ما اتركهم شاعراً بالذنب. كان حزن الشيخ والرجال المتعبين يرافقني. بات يلازمني. كم كانت الأشياء حقيقية! الحزن، الفرح، الدهشة، البكاء، والـ. . .

- إذن فنحن متفقان أن ماضي الأشياء يثبت وجودها؟
- من قال إن الماضي ليس إلاّ حلماً نقتات عليه حتى نظل ندور في هذه الدائرة المفتوحة؟ تصور دائرة مفتوحة! ها ها! هاها.

(يتوقف مبتسماً وهو يرسم أشكالاً في فضاء الغرفة بينما يراقب الطبيب حركاته باهتمام مدوناً بضع كلمات).

- في المدرسة كان وجودي يضايق المدرسين والطلاب على السواء، كنت أشعر أن كل ما يقال أعرفه أو أني سمعته من قبل. لم يكن هناك ما يمكن أن يعلموني إياه. في بعض الأحيان، كنت اطرد من الصف لأني لا أحتمل المعلم وهو يكرر الدرس أكثر من مرة. فاخرج أصواتاً مضحكة أو أبكي فأطرد. أخرج إلى باحة المدرسة. أتأكد من عدم وجود شخص يراقبني. اتسلق السور متجهاً إلى بستان غير بعيد. أتسلق جداره الطيني. أعلق حقيبتي بغصن شجرة. ثم أبدأ بمسابقة نفسي حتى يحين وقت العودة. مع صفعة من والدي يتبدد كل شيء. انتظر زيارة الشيخ، أشكو له. يحتضنني قائلاً:

- إنك ولد طيب. يجب أن تكون كذلك دائماً.
- لم لا يكونون هم كذلك؟
- جميع الناس طيبون يا ولدي. لكنهم متعبون فيبدون قساة. ستفهم عندما تكبر.
- لا أريد أن أكبر. الكبار أشرار.

كان صوته هادئاً، عميقاً وهو يردد تلك الكلمات «كن ولداً طيباً. . كن ولداً طيباً».

لكني لم أكن كذلك. كان مدير المدرسة يستدعي والدي دائماً ويحدثه عن تصرفاتي غير الطيبة. وذات يوم طردت من المدرسة نهائياً بعد أن تفوهم بتلك الكلمات.

- ماذا قلت؟
- لم أقل شيئاً. كان معلم الدين يقول إن الله يعاقب الأشرار بشدة. قلت له إن الله طيب لا يؤذي أحداً. إنه ينصح الأشرار ويطلب منهم ألا يعودوا إلى فعل الشر فيخجلون منه ثم يكفون عن ذلك. قال لي غاضباً:
- لا إن الله يعاقب كل شرير ويحب الطيبين فقط.
- لا يا أستاذ: إنه طيب وحنون يحتضنني كل ليلة ويطلب مني أن أكون ولداً عاقلاً. لماذا تقسو عليه؟

حينها صرخ في وجهي قائلاً:

- اخرج من الصف يا كافر. اخرج. . اخرج.

سمعت هذه الكلمة كثيراً. اخرج. . اخرج. . اخرج. في تلك الليلة تصورت أن الزمن قاس كمعلمي ذاك. كان الوقت يرفض السير. بكيت كثيراً. دعوت الله. توسلت إليه أن يأتي ولا يخذلني. ومن تعب غفوت. حلمت به وهو يمسك بيدي ويقودني إلى بستان جميل.

عندما أردت تسلق سياجه الطيني طلب مني أن لا أفعل.

قال لي: تعال ندخل من الباب.

- ربما لن يقبلوا.

- إنهم طيبون. سنرى أنهم يرحبون بنا.

كانت دهشتي كبيرة وأنا أرى بوابة البستان الكبيرة مفتوحة على مصراعيها. لم يكن هناك أي حارس، كنت أسير مذهولاً وسط الناس الذين كانوا يمرحون ويغنون بفرح. كان الجميع يعرف الشيخ ويحييه بابتسامة. كنت أشعر بالفخر وأنا أسير إلى جانبه ممسكاً بيده. توغلنا في البستان الكبير وتسابقنا معاً. قلت له:

- أشكرك لأنك أتيت. دعوتك هذا المساء كثيراً. أتعرف ما حصل معي اليوم؟ يقولون إني. . .

- اعرف ما يقولون. لا تكترث يا بني. استيقظ لأضمّك إليّ.

- لكني مستيقظ وأسير معك!

- أعرف أنك معي في كل زمان ومكان! أنا معك دائماً. لن أخذلك أبداً. انهض لنتحدث.

نهضت. كان يجلس في مكانه المعتاد. همس قائلاً:

- من الذي سبق الآخر؟ إنك لا تتعب بسرعة. أأعجبك البستان؟

- نعم. لكن كيف كنا في البستان منذ لحظة وها نحن الآن هنا؟

- بإمكانك أن تكون في أي مكان وزمان ترغب مادمت تريد ذلك بصدق.

- وماذا عن الأشرار سيدي؟

- ما بهم؟

- هل يمكن أن يحققوا ذلك؟

ضمني إليه. انتظرته أن يتحدث بعد صمت خلته لن يتوقف لكنه أجابني قائلاً:

- ليس هناك من هو شرّير مادام يملك قلباً. ربما توحي لنا أفعالهم الشريرة بذلك لكنهم حقيقة طيبون.

- انظر، هذا ما فعله الطيبون. (يرفع ردنيه فتظهر بقع زرقاء منتشرة على ساعديه. يشير إلى صدغيه ليريه النتوئين البارزين) انظر! هذا ما فعله الطيبون. سنوات وهم يمارسون تعذيبي، يتلذذون بتسليط موجاتهم الكهربائية. ما عليهم سوى ربط الشاة العنيدة، قهرها حد التسليم ثم يشهرون ألسنتهم، سكاكينهم، ويرقصون رقصتهم الدائرية المتوحشة. تفضل سيدي. افعل ما يحلو لك. اقتطع كتفي أو عيني. اختر أي جزء شئت. لم يعد هناك ما أخشى عليه. لقد صاروا كل شيء. إني أتألم من أجلك. لن تجد ما يشبع نهم أوراقك. ستقول إنك لا تشبههم.

- كيف عرفت؟ أنا لا أشبههم.

- ألم أقل لك إني أعرفكم. كلكم تقولون هذا في البداية.

- لكنك لم تعطني فرصة لتتأكد.

- وهل منحوني لحظة ليعرفوا أني لست بمجنون؟ النتيجة كما ترى: مجنون في مصحة خاصة. سجين في غرفة جميلة. لكنهم كرماء معي. يسمحون لي بالتنزه في الحديقة. أترى كم أنا سعيد!

- لا أطلب منك غير قليل من الثقة. سترى أنك لست العاقل الوحيد بين جموع المجانين. أنا مثلك تماماً.

(ينظر إليه باستهزاء) قائلاً:

- أتريد القول إنك سجنت في مصحة عقلية وأمك تزورك بين حين وآخر تحمل بعض الفواكه. تنظر في ساعتها لتقول لك إن والدك وحده في البيت ويحتاج العناية؟ هل زارك والدك ليحدثك عن أحوال الطقس ثم يعتذر عن المكوث معك دقائق أكثر، متشكياً من ألم في الظهر؟ أم حبيبتك تجاملك فتتخذ مقعداً قريباً من باب الغرفة؟ ترى الخوف في عينيها خشية نوبة جنونية قد تنتابك وتنسحب من الغرفة لتكف عن زيارتك إلى الأبد؟ الجميع يعتذر بالمرض، بالوقت، بزحام الطرقات، بالأطفال، بالمواعيد، بالأعمال التي لا تنتهي وبال. . . و. . . و. . بعدها تجد نفسك وحيداً. . وحيداً كدمعة متمردة. تلجأ إلى الكتب، تقرأ، تحلم، تثور. . وماذا بعد ذلك كله؟ سأخبرك. ليس هناك من

شيء سوى الوحدة. ترتديها مع ثيابك. تشربها مع كوب حليبك الصباحي.

- كل منا وحيد. أتظن أن من يعيش خارج هذه الأسوار ليس بوحيد؟ أنت مخطىء. الوحدة هناك مريرة. يرتشفها المرء بصمت وقناعة. دائرتك مفتوحة بينما دائرة العالم القاسي الذي تتحدث عنه مغلقة. لعنة أبدية جعلت تلازمها، تخنقها. ما على الرجل إلاّ النظر في عيني امرأة، ينتفخ بطنها، صرخة طفل، بالون دهشة يتفرقع، زغب خفيف يعلن رجولتك، أحلام يقظة ثم همسة قلقة تسكبها أمك في أذن والدك «الولد كبر. أصبح رجلاً». تنظر في عيني امرأة، تلتصق بها، تفرغ قذارتك، . . . ، . . . ، ينتهي ويبتدىء كل شيء من جديد. أيمكن أن تنحو الأشياء غير هذا المنحى؟ أجبني. لماذا تلتزم الصمت؟ قلنا طيبون وأشرار.

(يقول هذا ثم يترك كرسيه ذارعاً الغرفة جيئة وذهاباً).

- هل تسمح لي بسيكارة؟ (يسأل لكن المجنون لا يجيب. . يدخن بعصبية واضحة. يطلق دوائر دخان تتراقص في أرجاء الغرفة. تتلاشى مكونة سحباً رمادية تتأرجح بغنج. خطواتهما متعاكسة، يدخنان. يتحدثان بالوقت نفسه دون أن يستمعا إلى بعضهما).

- قد يكون الأمر مثلما تعتقد. لكن ليس تماماً. أنا أحمل ذكريات كالتي عندك. أي هناك قيمة مشتركة للأشياء.

- الذكريات خيط يشدنا إلى الأوهام. يصل بنا إلى ما نحن عليه الآن.

- أنا أحب جدتي التي رحلت وهي تضع أمي. أمي حزينة دائماً. تقول إنها فقدت قدرتها على تصور الوجوه. كل الوجوه التي تمر بها عائمة لا تنفذ إلى أعماقها لتخلف وجها لأم راحلة. كل الملامح متشابهة.

- عملية تقليد لا غير. التفكير، الخطوات، الشهيق والزفير، الحب، الجنس، الكذب، الموت، الولادة. كل شيء مكرور وعقيم حتى الولادة.

- ولادة طفل في بيت جدي، هناك في الريف، تصاحبه طقوس لا بد منها. أهمها غرس نخلة تسمى باسم الوليد. تكبر معه. يسقيها. يتسلقها. يترقب «الجمري» وهو يتحول من لونه الأخضر فالأصفر. ينضج. يقطفه.

- بعد كل تلك العمليات نرتاح لكنا نظل ننتظر الـ. . .

- ذهبت مع أمي أثناء زيارتها لخالها. سألته:

- لمن هذه النخلة الفارعة يا جدي؟

قال لي وهو يختنق بدموعه - إنها نخلة جدتك كبرت معها. تسلقتها، ثم. . .

- ثم ماذا يا جدي؟

تركني وذهب. احتضنت النخلة. بكيت. قبلتها. ناديتها جدتي. اعتقدت حينها أن النخلة ستحبني لأني حفيدها. لكنها ظلت صامتة. توسلت إليها أن تحدثني عن طفولتها. رفضت. أدركت أن العالم وهم، كذبة.

- وهم! كذبة!

- نعم وهم كبير.

- لكن الوهم قلت لي سمة الأشياء الموجودة.

- وغير الموجودة. أتسمح لي بسيكارة أخرى؟

بغداد

مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على «ألف ليلة وليلة»

مصطفى الكيلاني

المنهاج الشمولي في كتاب «مدخل إلى الأدب المقَارَن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة» للدكتور محمود طرشونة. تمّ طبع هذا الكتاب بالمطابع الموحّدة بتونس.

كيف يمكن كتاب معدود الصفحات أنْ يطرح أمّهات القضايا حوْلَ نصّ ضخم هو «ألف ليلة وليلة» ومنهاج في البحث صعب المراس كثير التشعّبات هو الأدب المُقَارَن؟

إنّ الكتاب منذ القراءة الأولى يكشف لك عن طبيعتِه التّأليفيّة ويفتح لك آفاقاً عريضة لبحوث متنوّعة. . اشتمل على قسم نظريّ لخّص فيه الباحث نشأة «الأدب المقارَن ومَراحل تطوّره واتجاهاته الكبرى، فاهتمّت «المدرسة الفرنسيّة» بمفهوم التأثّر والتأثير بين الآداب. واستقرّ رأي الباحثين الفرنسيّين في أنّ المقارنة لا تجوز إذا لم تتضح الصلة بين المؤثّر والمتأثّر «عبر وسائط معلومة». إلاّ أنّ دراسة النصوص في «المدرسة الفرنسية» لم تنل حقّها من الاهتمام للانصراف إلى قنوات التأثير. فولّدت «أزمة الأدب المقارن» في الخمسينات اتّجاهاً ثانياً تمثّل في «المدرسة الأمريكيّة» التي حرصت على تجاوز المدرسة الأولى بعد أن أيقنت غموض مصطلحاتها ومواضيع بحثها ومنهاجها ودعت إلى مشاغل جديدة لا تنحبس في «المصادر وصورة البلدان في أدب الغير والتأثيرات والوسائط». فتقيّدت بالنصوص ودرست «العلاقات الداخلية» وقاومت نزعة التعالي الضمنيّة في الدراسات الأولى بأن وضعت النصوص باعتبارها مادّةً أولى في خطّ واحد قصد المقَارنة بينها. ولم تهمل جمالية النص وعلاقته بالعلوم الإِنْسانيّة. ويصرّح صاحب الكتاب بالتطوّر الهامّ الّذي شهدته نظريّة الأدب المقارن وقيمة المنهاج الشمولي في الدراسة المُقارَنيّة بقوله: «والأدب المقارَن في نظرنا يستجيب بِيُسْر لهذه الشموليّة إذْ أنّه لا يكتفي بدراسة الأشياء والنظائر بل يتجاوزها إلى الخصوصيّات ويعلّلها بعوامل مختلفة. وهو المسلك الّذي اتّبعْناه شخصياً في دراسة ظاهرة الكدية في الأدبيْن العربيّ والإِسْباني». ويتّضح لنا في آخر محاولة لضبط اتّجاهات الأدب المقارَن أنّ هذا الأدب «فنّ منهجيّ» حسب تعريف C. Pichois و A.M-Rousseou تصحّ المقارنة فيه بين النصّ وميادين التعبير الأخرى أو المجالات المعرفيّة المختلفة. وتمكن المقارنة بين النصوص والأحْداث وإنْ تباعدت الأماكن أو الأزمنة على أنْ تكون مختلفة اللّغات متنوّعة المصادر الثقافية مع إمكانية وجود قنوات تفاعل في حين لا يشترط Wellek تعدّد اللّغات والثقافات. ويُعَدّ الأدب المقارن فضاء شاسِعاً يمكنه أنْ يشمل حقولاً تعبيريّة عديدة. فتجمع الدراسة بين الآنيّة والزمانيّة بالبحث في تطوّر الأجناس الأدبيّة والتلاقح بين الحضارات والتأثّر والتأثير في الأدب وغيره من فنون التعبير الأخرى والمقارنَة الأسلوبيّة والبلاغيّة. ويجوز التطرّق إلى المحاور «كالتمرّد والانتقام والحبّ والعداوة». والمقصود بالمحاور الثوابت في الآداب الإِنْسَانيّة تُحلّل لإِبراز الصلات بين الشعوب والمقارنَة بين الواقع والتوظيف الأسطوريّ لِتجاوز

المسلّمات والمواقف العِرْقيّة.

عناصر الأدب المقارن.

ويهتمّ الباحث بعناصر الأدب المُقارن الكبرى وهي: المنتج أو الباثّ أو المؤثّر، والمتقبّل وهو المتأثّر بأدب الغير، والوسيط الناقل «للمادة الثقافية» يظهر رحّالة هو «طالب علم» يهتمّ بتراث البلد الّذي يزوره ويأخذ عنه المعرفة ثمّ ينقلها إلى بلده فيحصل التلاقح. وقد تطوّر مفهوم الرحلة اليوم نتيجة ظهور وسائل نقل متطوّرة وانعقاد مؤتمرات تجمع النقّاد والمبدعين من بلدان مختلفة. ويضطلع الكتاب أيضاً بمهمّة الوسيط وهو ناقل مؤثّر إلى حدّ كبير يجعل الصلة بين المؤثّر والمتأثّر وطيدة في هذا القرن بالإضافة إلى انتشار اللّغات اليوم وخاصّة اللّغات ذات التأثير العالميّ نتيجة الاستعمار الاقتصادي والسياسي وتطوّر وسائل الإعلام وانتشار مراكز ثقافية أجنبيّة في سائر بلدان المعمورة. وتُضاف إلى وسائل التأثير المذكورة الجامعات والترجمة وما تطرحه اليوم من قضايا مختلفة. ويحلّل الدارس مدلول التأثير والتأثر. فمَعْنَى الأوّل يمكن أنْ ينحصر في إنْتاج «أديب واحد» أو «قطر واحد». وقد يحصل التأثير في بلدان بعيدة ولا يتمّ في بلدان قريبة. ويكون التأثر مدفوعاً بإعجاب أديب اطّلع على أدب أجنبي، وهو سبب فرديّ مباشر أو قد يُفسّر التأثّر بعامل «فقر الأدب القوميّ» أو «الرغبة في التجديد» أو الرغبة في التخلّص من تأثيرات معهودة «كميل بعض المثقفين العرب إلى الأدب الروسي للتخلّص من هيمنة الأدب الغربيّ». ويفصل الباحث بين التأثّر المباشر وغير المباشر. فَتُعدّ «المحاكاة» أو «المعارضة» في الشعر - حسب المصطلح النقديّ القديم - صنفاً من التأثّر المباشر الصريح، وقد يُرادُ بالتقليد الهزل «للمناقضة كخروج Cervantes في كتابه Don Quichotte عن مألوف رواية الفروسية في عصره. ويمكن التعبير عن التأثّر «بالممازجة»، ويسمّيها العرب «سرقة» أدبيّة وهي الأخذ عن الغير دون ذكر المرجع. ومن المبدعين من يتصدّى للتأثيرات الأجنبية محافظة على مقوّمات الشخصيّة كموقف العرب من المسرح. ومن أصناف التأثّر أيضاً تلقّي الظاهرة ومحاورتها لِدَحْضِها.

أمّا التأثير فيقتضي أنْ يكون الأدب المؤثّر مُشبعاً ضارباً في تربته الوطنية فسيح الآفاق الإنسانية أو طريف الصورة الإبداعية أو نابعاً من بلد مستعمر.

- الأدب المقارن إنساني الماهيّة والتوجّه:

وقد شهد الأدب المقارَن في السنوات الأخيرة تحوّلات كبرى. فما عاد مجالاً يقتصر على دراسة الآداب القوميّة في اتّصالها بالآداب الأجنبية بل تعدّى ذلك إلى البحث في التيّارات العالميّة. وأثار الباحث في هذا السياق قضيّة ترتيب الآداب الإنْسانيّة إلى «مجموعات أدبيّة كبرى». ويبرز لنا الأدب المقارن في آخر القسم الأوّل من الكتاب أدَباً طموحاً يهدف إلى كتابة «التاريخ الأدبيّ العامّ» بحثاً في «فلسفة الأدب» وتركيزاً علَى العناصر الثابتة في التجربة الأدبيّة الإنْسانيّة، وهكذا فإنّ هذا الأدب إنْسانيّ الماهية والتوجّه العام يجمع بين أبعاد ثلاثة: القومي والإنْسانيّ والفنّيّ مع إمْكان إضافة البعد الذاتي. ولا أحد ينكر القيمة العالمية لبعض الآثار وتحدّيها البيّن لحتميّات الزمان والمكان «كالتوراة والإنجيل والقرآن وبعض الملامح الإغريقية كالإلياذة والأوذيسة والمؤلّفات العربية كألف ليلة وليلة والمسرح الكلاسيكيّ والأدب الرومنسيّ».

- «ألف ليلة وليلة»:

وفي القسم الثاني التطبيقيّ يبدأ الدكتور محمود طرشونة في بحثه المُقَارَنِي بتحديد طبيعة كتاب «ألف ليلة وليلة» وموقعه في الأدبيْن العربيّ والإنْسانيّ. ويعود بنا إلى ابن النديم في «الفهرست» وأبي حيّان التوحيدي في «الإمتاع والمؤانسة» لِيُبْرِزَ لنا موقف العرب القُدَامى الرافض لهذا الكتاب نتيجة التأثيرات الدينيّة والأخلاقية أو بسبب ملامحه العفويّة الشعبيّة.

ويسمح الكتاب المدروس نتيجة كثرة تفرّعاته ورحابة فضائه البنيويّ بمقاييس النقد الخارجي والنقد الداخليّ. فيجزم الدارس اعتماداً على Von Hammer و Von Derline و V. chauvin بأنّ للكتاب منذ نشأته إلى حدّ اكتماله ثلاث مراحل كبرى: المرحلة الهنديّة والمرحلة الفارسيّة والمرحلة العربيّة بقسميْها البغدادي والمصريّ. ويذكر أحمد حسن الزيّات في كتابه «أصول الأدب» حكايات تُساعد على إبراز

هذه المراحل كاشتمال البعض على مدلولات العقيدة الهنديّة وتحوّل الإنسان إلى حيوان والسرد لِغرضٍ حِكميّ واستخدام الخوارق الدالّة على الحضور الفارسيّ. ولعلّ الفرس تصرّفوا عند ترجمة الحكايات الأولى من الهنديّة إلى لغتهم وأضافوا إليها مجموعة من حكاياتهم ثمّ تُرْجمت في غضون القرن الثالث للهجرة قريباً من زمن ترجمة «كليلة ودمنة» إلى العربيّة أيضاً. . أمّا المرحلة البغدادية فإنّها تظهر بالخصوص في الحكايات الغراميّة. وفي المرحلة المصريّة توجد حكايات من العهد الفاطميّ تشتمل على مذهب الباطنيّة وإشارات هامّة إلى ذلك العصر كالطلاسم والسحر والجنّ. وتنقل حكايات الحروب والبطولة بالعهد الأيوبي. . أمّا المرحلة المملوكيّة فإنّها تظهر بوضوح في حكايات الشطّار خاصّة.

وهكذا فإنّ الكتاب هو ثمرة حضارات وثقافات عريقة تفاعلت إيجاباً. . وتقتضي القراءة الداخليّة التوقّف عند أهمّ عناصر التركيب النصّيّ. فتبدو الحكاية الإطاريّة النواة الأولى في الكتاب المدروس حافظت على بعض عناصر تركيبها الأوّل ولم تفقد ملامحها الهنديّة تماماً، غير أنّها تطوّرت بحكم طبيعة بنائها الدائري المفتوح واستعدادها العضويّ لتقبّل أيّ إضافة تنسجم والنَسَق العامّ. وتحتلّ الحكايات الفرعيّة المتراكمة وظيفة كبرى إذْ تقْدرُ شهرزاد في منطق التوالد الحكائيّ على إقناع شهريار بالتخلّي عن فكرة القتل، فتَنْتصر المرأة مثال الحكمة على الرجل الهوى وتحافظ الحكاية الإطاريّة بذلك على وحدتِها النسبيّة وتثبت قدرتها على الانفتاح بالتضمين.

واهتمّ الدارس بتعدّد الأجناس الأدبيّة وتمازجها في الكتاب انطلاقاً من خاصيّات النقد العربيّ القديم حرصاً على إبقاء مصطلحاته وتطعيمهما بمصطلحات جديدة. فاستخرج تسعة أجناس أدبيّة وهي: «السيرة والحكاية والأسطورة والقصص الحيوانيّ والحكاية الخرافية والحكاية الواقعيّة والحكاية التعليميّة والنادرة والقصص الغراميّ. واستدلّ بأمثلة نصيّة لإثبات هذا التقسيم العلميّ. ومن القضايا الأخرى الّتي أثارها الباحث وحدة الكتاب و «مظاهر التفكّك» معاً وزمان الحكايات والمكان حيث تتنزّل أنظمة السرد. وبرهن الباحث على الأبعاد الكبرى في النصّ المُجْمل وهي: البعد التاريخيّ والبعد الاجتماعيّ والبعد النفسيّ والبعد الأخلاقي التعليميّ، وسعى إلى إبانة هذه الأبعاد ومناقشة بعض الآراء المجحفة الّتي ذهب إليها خليل أحمد خليل في تركيزه على طبقة التجار واعتبار القيم السائدة في الكتاب تعود إلى إيديولوجية هذه الطبقة، ورد ذلك في مُؤلّفِهِ «مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ». وختم الباحث كتابه بالإشارة إلى تأثيرات «ألف ليلة وليلة» في عدد كبير من المبدعين العرب والغربيّين، ثمّ ضبط في الأخير حدود بحثه بقوله: «ولا شكّ أنّ ما قدّمناه ليس إلاّ أفقاً من آفاق البحث في هذا الصرح الشامخ وعلامة تُضِيء طريق دراسات ميدانيّة تقابل بين النصوص وتبرز أَوْجُهَ التشابه وأوجه الاختلاف بين النصّ الأمّ والنصوص المتفرّعة عنه» ثمّ أَرْفَقَ دراستَهُ بقائمة مراجع تتّصل بالجزءين الأوّل والثاني رتّبَهَا بِعَنَاوين فرعيّة توازي محاور الكتاب الكبرى.

ـ حدود وآفاق:

لئن اتّسم الكتاب بطابع تجميعيّ في وجهته العامّة يظهر ذلك بالخصوص في التبويب المحكم والتلخيص الشامل والسعي إلى الإلمام بشتى المراجع لإفادة القارىء المتعلّم فقد هدف أيضاً ـ وكما أسلفت ـ إلى طرح أمّهات القضايا في مجالين فسيحين لا يعرفان الحدّ. والأقرب إلى الاعتقاد أنّ الدكتور محمود طرشونة يريد بهذا العمل فتح آفاق عريضة لدراسات نظريّة عامّة ونصيّة حضارية مختلفة كتعميق البحث حول نقاط الفصل في الأدب المقارن بين «المدرسة الفرنسية» و «المدرسة الأمريكية» وإثراء معالجة القضايا المطروحة في المدرسة الثانية والاهتمام بفلسفة الأدب بتحديد الماهية ودراسة الثوابت والاتّجاهات الأدبيّة الكبرى العالميّة، وتلك حقول مخصبة تدعو الباحثين إلى إنجاز دراسات متعددة المواضيع والتوجهات. . ويكتمن الجزء المخصّص «لألف ليلة وليلة» تساؤلات باحثة تدفع الدارسين التونسيّين والعرب عامّة إلى بحوث معمّقة كثيرة كالنظر في أصول الكتاب ومراحل تطوّره بين النشأة إلى الاكتمال ودراسة مادّته اللغويّة قَصْدَ استكشاف تركيبه اللساني والأسلوبي وعلاقة الفصحى باللهجات المؤثّرة فيه وتعدّد أجناسه الأدبيّة وعلاقة الحكاية الإطاريّة بالحكايات الفرعيّة، وأبعاده النفسيّة والحضارية والاجتماعية والتاريخية، وتحليل المحاور الكبرى كالجنس

والمرأة والحرب والموت والمجتمع والتاريخ والحضارة.

ولم تكن غاية الباحث بالتجميع إدْهاش القارىء بغزارة المراجع والمعلومات بل إنّ في قراءاته المتنوّعة شواهد حيّة على أنّ النصّ صعب التركيب متعدّد العناصر يُحلّل لغاية محدّدة هي الوصول إلى معَانٍ. ويمكن أنْ يتّضح لقارىء هذا الكتاب وغيره من دراسات المؤلّف أنّ الموقف الشموليّ الغائيّ لم يتولّد في المدّة الأخيرة طفرة مفاجئة ولكنّه عطاء تجربة طويلة المدى تعود بنا إلى الستّينات منذ أن بدأ الباحث يتحسّس طريقه عبر الصحافة الأدبيّة نحو عالم فسيح الأرجاء. وممّا ساعده على التوغّل في التجريب الباحث تفكيره الحواريّ الجامع بين الذات والغير وجمعه في حيّز الاهتمام بين الأدبيْن القديم والمعاصر والانفتاح على الآداب الأجنبيّة والتفكير الحادّ في قضايا الأدب الجوهريّة والربط المُحكَم بين القراءة النصيّة والمشغل الحضاريّ. فبديهيّ أنْ يجد هذا الباحث في «ألف ليلة وليلة» توحّد الثقافة الإنْسانيّة دون نفي الملامح العربيّة الإسلامية، ويرى في الأدب المقارن أفضل سبيل إلى قراءة نصّيّة ونتاجيّة حضاريّة. وليس لنا بعد هذا المثال الزاخر بمعاني الشمول الإنْسانيّ إلاّ أنْ نستفيد بمفاهيم الأدب المقارن وتقنياته لرَبْطِ الأدب العربيّ بالآداب الأخرى تطلّعاً إلى أدب عالميّ الآفاق عربيّ الملامح والجذور.

تونس